Th. Duret

Die Impressionisten

B19799-1

Duret, Die Impressionisten

Théodore Duret

DIE IMPRESSIONISTEN

PISSARRO, CLAUDE MONET, SISLEY,
RENOIR, BERTHE MORISOT, CÉZANNE,
GUILLAUMIN.

MIT 65 ABBILDUNGEN NACH
GEMÄLDEN
ZEICHNUNGEN, RADIERUNGEN
DER IMPRESSIONISTEN.

VIERTE AUFLAGE

BERLIN
bei Bruno Cassirer

1920

Inhaltsverzeichnis

Die Impressionisten 1, 10, 24, 28
Camille Pissarro 33
Claude Oscar Monet 49
Alfred Sisley 69
Pierre Auguste Renoir 81
Berthe Marie Pauline Morisot 103
Paul Cézanne 113
Armand Guillaumin 131

Camille Pissarro, Federzeichnung.

I.

Die Maler, die später Impressionisten genannt wurden, waren schon als junge, unbekannte Schüler selbständige Naturen, beseelt von dem Wunsch, mit den alten traditionellen Grundbegriffen aufzuräumen. Sie sahen deshalb in den Malern ihre Vorbilder, die die ersten waren, die direkt vor der Natur und nach dem Leben gemalt hatten: Corot und Courbet. Diese beiden Lehrmeister haben, jeder auf seine Weise, ohne mit dem andren in persönliche Berührung gekommen zu sein, die Grundlage für die neue Schule gebildet. Pissarro und Mlle. Morisot haben Corots Ratschläge befolgt, Renoir stand eine Zeit lang unter Courbets Einfluß, ebenso wie Cézanne, der anfangs seine Malweise und Farbentöne Courbet entlehnte. Könnte man alle Erstlingswerke der späteren Impressionisten sammeln, so würde man, natürlich mit

bestimmten individuellen Unterschieden, eine gemeinsame Farbenskala finden, die der Malweise Corots oder Courbets entlehnt ist. In diese Zeit fiel das Auftreten Manets.

Wenn bestimmte Kunstformen oder Anschauungen einmal anerkannt sind, so kann man sich kaum vorstellen, welches Entsetzen sie bei ihrem ersten Erscheinen erweckten. Heute, wo Manet als Meister geschätzt wird, glaubt niemand, welchen Schrecken und Ärger seine Bilder damals hervorgerufen haben. Um das einigermaßen zu begreifen, stelle man sich vor, daß diese Bilder alles bisher Geschaffene einfach über den Haufen warfen. Er setzte sich über alle bisher geltenden Lehren und Grundbegriffe einfach hinweg. Als Manet auftrat, mißfielen sogar Corot und Courbet dem Publikum noch aufs höchste. Ihre freien Anschauungen und ihre Malweise wurden nur von einer kleinen Gruppe junger Künstler verstanden und nachgeahmt; so wurde z. B. Delacroix damals für einen liederlichen und inkorrekten Künstler, für einen Extremen der Farbe gehalten. Die Mitglieder des Instituts, die Maler, welche Schüler ausbildeten, die Schule von Rom, die meisten Literaten sowie das Publikum blieben der Tradition treu. Sie beugten sich alle vor der sogenannten großen Kunst, der Historien- und religiösen Malerei sowie vor der Darstellung der Griechen und Römer. Den nackten Körper wollten sie nach wie vor getreu nach den Überlieferungen der italienischen Renaissance verstanden und behandelt sehen.

Damals wurde in den Ateliers eine ganz bestimmte Methode der Malerei in bezug auf Licht und Schattenverteilung gelehrt. Man verstand es nicht, Licht ohne obligate Wechselwirkung des Schattens aufzutragen. Man glaubte starke Farben nicht ohne Vermittlung von Halbtönen geben zu können. Mit der Praxis, Licht nur in Begleitung von Schatten aufzusetzen und verschiedene Farben nur mit Übergängen zu verwenden, war man dazu gelangt, alles nur im Schatten zu malen, und jeder lebhafte, strahlende Farbenglanz war aus den Bildern gewichen. Die Kritik sowie das Publikum

A. Renoir, Kinderbild.

hatten sich an die matte Farbgebung der Malerei gewöhnt; da sie nichts anderes mehr sahen, hielten sie dies allein für richtig. Man konnte sich nichts anderes mehr vorstellen und hielt die Bilder der so arbeitenden Maler für Meisterwerke.

Damals im Jahre 1863 stellte gerade Manet sein „Frühstück im Grase" im Salon des Refusés aus und bald darauf, im Jahre 1865, erschien sein Bild „die Olympia" im Salon. Diese von allem bisher Gesehenen gänzlich abweichenden Bilder riefen allgemeines Entsetzen hervor. Alles darin warf sämtliche damals geltenden Grundregeln über den Haufen. Man sah hier direkt nach dem Leben gemalte nackte Gestalten, die die Formen des Modells getreu wiedergaben. Im Vergleich zu dem traditionellen, idealisierten und verfeinerten Körper erschien diese Auffassung roh und unglaublich realistisch. Der übliche Schatten, der sonst überall neben das Licht gesetzt wurde, war hier verbannt. Manet malte hell im vollen Lichte. Partien, die andere in den Schatten gesetzt hätten, malte er in weniger lebhaften, aber immer noch hellen Tönen. Die Pläne seiner Bilder standen nur durch das Licht vertieft gegeneinander. Sie kontrastierten scharf gegen alle übrigen, düsteren, farblosen Bilder und ihr Glanz blendete die Augen. Diese hellen nebeneinander aufgesetzten Farben wurden für große Kleckfereien gehalten. Man sah in den hellen Tönen ohne jeden Übergang nichts weiter, als einzelne Farbenflecke.

Der Sturm der Entrüstung, der Hohn und die Beleidigungen, die Fülle der Karikaturen, die Manet durch seine Werke hervorrief, machten ihn bald zu einer berühmten Persönlichkeit. Man hielt ihn für einen Barbaren, dessen Einfluß schädlich war. Er wurde als Aufrührer und Verführer verschrien, den man unbedingt vom Salon ausschließen müßte. Aber trotz alledem sahen die geistig unabhängigen jungen Leute, die sich nur ungern den alten traditionellen Regeln unterwarfen, in diesem Empörer gegen alles Hergebrachte einen neuen Führer. Während sie bisher in die Fußstapfen

von Corot und Courbet getreten waren, versuchten sie von jetzt ab Manets Manier nachzuahmen. So sammelte Manet junge Leute um sich, die einander unbekannt waren und durch seine Vermittlung Freundschaft schlossen.

Als er im Jahre 1861 im Louvre arbeitete, traf er dort zwei junge Mädchen, Schwestern, die eifrig malten. Als er später, nach den Ausstellungen im Salon des Refusés, im Jahre 1863, und nach dem Salon im Jahre 1865, berühmt geworden war, erinnerten sie sich an ihre Begegnung im Louvre, und eine der Damen — die andere war im Begriff sich zu verheiraten — trat in künstlerische Beziehungen zu ihm. Dieses junge Mädchen, namens Berthe Morisot, war eine der ersten, die seine Methode, im Lichte in den hellsten Tönen zu malen, befolgte. Auch Pissarro und Claude Monet eigneten sich sehr bald diesen malerischen Ausdruck an. Pissarro war in Saint-Thomas auf den Antillen geboren, er hatte in Frankreich studiert und war dann auf seine Insel zurückgekehrt. Dort entbehrte er das künstlerische Milieu und blieb in seiner Entwicklung etwas zurück. Als er nach Frankreich zurückkehrte, widmete er sich ganz und gar der Kunst. Am meisten interessierte ihn die Landschaftsmalerei. Er malte in einer für die damalige Zeit sehr fortschrittlichen Farbenskala, aber im Vergleich zu seiner späteren Malerei im vollen Lichte erscheint sie uns etwas düster. Manets Frühstück, sowie seine Olympia hatten ihn begeistert, er begriff sofort den Wert dieser auf ganz neue Art und Weise ausgeführten Schöpfungen und rühmte sie in seinem Kreise außerordentlich. Im Jahre 1866 machte er Manets persönliche Bekanntschaft. Von dieser Zeit ab verband sie ein inniges Freundschaftsverhältnis.

Vier junge Leute, Claude Monet, Sisley, Renoir und Bazille, im Jahre 1862 alle Schüler von Gleyre und intime Freunde, entwickelten sich gemeinsam, von demselben Geiste beseelt. Sie hatten sich zum Führer Claude Monet erwählt, dieser hatte im Frühjahr 1863 auf einer Ausstellung bei Martinet, Boulevard

des Italiens 14, Bilder von Manet gesehen und war darüber in helle Begeisterung geraten. Jetzt erkannte er, welchen Weg er einschlagen mußte. Er war acht Jahre jünger als Manet und beobachtete ihn einige Jahre lang nur von fern, ohne seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Erst im Jahre 1866 führte ihn Zacharie Astruc in sein Atelier ein. Von da ab knüpften sich Freundschaftsbande zwischen ihnen an, die sich immer herzlicher gestalteten. Wenn man die Gruppe der Impressionisten aufmerksam betrachtet, so bemerkt man, wie manche Ideen, die anscheinend in der Luft liegen, in einem gegebenen Augenblick von verschiedenen Leuten plötzlich aufgegriffen werden; wie sie sich gegenseitig beeinflussen, und einer den anderen leitet. Manet beeinflußte Monet, und Monet beeinflußte wieder Sisley. Monets in hellen Tönen gemalte Bilder veranlaßten Sisley in derselben Weise zu malen. Monet und Sisley, die beiden Landschaftsmaler, hatten, jeder seinen Fähigkeiten entsprechend, dasselbe Ziel vor Augen.

Camille Pissarro, Federzeichnung.

Renoir wurde Anhänger der neuen Malerei, ist aber mehr Figurenmaler. Der vierte aus der kleinen Freundschaftsgruppe, von Gleyre her, Bazille, der die größten Hoffnungen erweckt hatte, wurde vorzeitig durch den Tod hinweggerafft. Er wurde im Jahr 1871 in der Schlacht bei Beaune la-Rolande getötet.

Im Jahre 1866 wurde Emile Zola ein eifriger Verteidiger von Manets Kunst. Bevor der Figaro täglich erschien, war der Evénement die auf dem Boulevard beliebteste Zeitung; sie wurde hauptsächlich von Künstlern, Schriftstellern und Schauspielern gelesen. Der Direktor, M. de Villemessant, hatte Emile Zola, einem damaligen Anfänger in der Literatur, den Bericht über den Salon von 1866 übergeben. Zola hatte darin in begeisterten Worten Manet und dessen Werke erwähnt. Manet wurde damals derartig beschimpft und verhöhnt, daß Zola, weil er es gewagt hatte, ihn in einem von den Intellektuellen protegierten Blatte zu verteidigen, gezwungen wurde, wegen dieser Lobrede seinen Bericht zu unterbrechen und die Mitarbeit an der Zeitung niederzulegen. Er hatte diesen Feldzug in Übereinstimmung mit dem Maler Cézanne unternommen. Cézanne stammte aus Aix in der Provence. Zola hatte seine Jugend ebenfalls in Aix verlebt und hatte dort innige Freundschaft mit Cézanne geschlossen. Zolas Vater war Ingenieur und hatte in Aix einen Kanal gebaut. Später fanden sie sich in Paris wieder, wo ihre freie Denkungsart sie zu begeisterten Anhängern von Manets genialen Leistungen machte. Guillaumin hatte Cézanne im Jahre 1864 auf der Akademie Suisse kennen gelernt und hatte, gleich ihm, zuerst in ähnlichen Tönen wie Courbet gemalt, war dann aber zu der neuen Farbenskala heller Töne übergegangen.

Manet versammelte Leute der verschiedensten malerischen Gesinnung um sich, die alle den Wunsch hatten, mit ihm und untereinander in nähere Beziehungen zu treten. Sie wünschten ihre Abende irgendwo gemeinsam zu verbringen, aber Manets Atelier war nicht geeignet für derartige Zusammenkünfte. Es lag hinter dem Park

P. Cézanne, Stilleben.

Monceau, in der rue Guyot, in einer einsamen Straße und war ganz verfallen. Er wohnte damals mit Frau und Mutter in der rue Saint-Pétersbourg; ganz in ihrer Nähe, am Eingang in die Avenue Clichy, befand sich das geräumige Café Guerbois. Dieses Café wurde abends der Treffpunkt für Manet und seine Freunde. Aus den ersten zufälligen Zusammenkünften im Café Guerbois im Jahre 1866 wurden regelmäßige Abende. Die Vereinigung, deren erstes Bindeglied Manet gewesen war, bestand anfangs aus Malern, die sich seinen Anschauungen anschlossen; bald aber gesellten sich auch andere Künstler und Schriftsteller dazu. Man traf regelmäßig dort Fantin-Latour, der eine ganz eigenartige Malweise hatte, den naturalistischen Landschaftsmaler Guillemet, die Kupferstecher Desboutin und Belot, Duranty, den Romantiker und Kritiker der für realistisch geltenden Schule, und Zacharie Astruc, der Bildhauer und Dichter zugleich war. Auch Emile Zola und der Romanschriftsteller Cladel erschienen öfter, wie auch Degas und Stevens; die eifrigsten Besucher aber waren die Schriftsteller Vignaud, Babou und Burty. Sie bildeten im Verein mit den Malern, die Manet am meisten zugetan waren, den Stamm dieser Zusammenkünfte. Je bekannter diese Vereinigungen wurden, desto mehr Freunde und Bekannte der dortigen Stammgäste kamen hin, und an manchem Abend war das Café Guerbois der Sammelpunkt für eine große Gesellschaft von Künstlern und Schriftstellern. Von allen aber war Manet die hervorragendste Persönlichkeit. Durch seine Begeisterung, seine glücklichen Einfälle und sein Kunstverständnis gab er den Gesprächen die Richtung. Er, dem als Künstler arg zugesetzt wurde, der aus dem Salon verbannt worden war, der von den offiziellen Stützen der Kunst verhöhnt wurde, war hier der Führer der ganzen Versammlung. In Kunst wie in Literatur verspürte man allgemein den Geist des Aufruhrs.

Bis zum Ausbruch des Krieges war das Café Guerbois in den Jahren 1868, 1869 und 1870 der Mittelpunkt geistiger Interessen,

wo die jungen Leute einander unterstützten, den Kampf weiterzuführen und dessen voraussichtliche Folgen nicht scheuten. Es handelte sich ja um nichts Geringeres, als um den Umsturz aller bis dahin geltenden Grundregeln. Damals, unter dem zweiten Kaiserreich, war das Autoritätsprinzip überall fest eingewurzelt. Es übte seinen Einfluß auf alles aus, was mit Kunst zusammenhing und gab den verschiedenen Vereinigungen, den Akademien, sowie der Jury des Salons eine große Macht in Kunstfragen in die Hand. Aber das hat ja gerade die Jugend Herrliches voraus: im Augenblick, wo etwas Neues ersteht, nimmt sie es an und ist von einem heiligen Feuer für die neue Sache erfüllt, sie sieht keine Hindernisse mehr und es reizt sie ganz besonders, den Widerstand zu besiegen. Manet und seine Freunde hielten an ihrer Ansicht fest und sprachen einander Mut zu. Weder die Opposition, noch Hohn, Beleidigungen oder zeitweiliges Elend waren imstande, sie irre zu machen. Nichts vermochte sie von ihrer einmal eingeschlagenen Bahn abzubringen.

In den allgemeinen Diskussionen im Café Guerbois hielten Manet sowie die ihm befreundeten Maler an ihrer Kunst fest. Sie besprachen die Theorie und die Praxis der hellen Töne in der Plein-air-Malerei, die im Laufe dieser Jahre den Gegenstand ihrer anhaltenden Versuche bildete. Manet hatte damals Bilder, wie das „Frühstück im Grase", nach Studien, die er im Freien gemacht hatte, in seinem Atelier vollendet. Jetzt begann er, bedeutende Bilder direkt vor der Natur zu malen. Im Jahre 1867 malte er auf diese Weise eine Ansicht der Weltausstellung auf dem Champ-de-Mars, von der Höhe des Trocadéro aus gesehen. Im Sommer 1868 und 1869 malte er in Boulogne zahlreiche Strand- und Seebilder. Aber nur ein Teil seiner Werke war der Plein-air-Malerei gewidmet, während sich Pissarro, Monet, Sisley und Guillaumin und sogar der Figurenmaler Renoir im Laufe dieser Jahre fast ausschließlich damit beschäftigen.

P. Cézanne, Stilleben.

Manet und seine Freunde führten infolgedessen eine ganz verschiedene Lebensweise, ihre Arbeit war dafür entscheidend. Manet hing als echter Pariser an seinem Boulevard und kam nur heraus, wenn er gerade Plein-air-Studien machen wollte, sonst malte er möglichst alles in seinem Atelier. Die anderen dagegen kehrten Paris den Rücken, ließen sich auf dem Lande nieder und arbeiteten nicht mehr im Atelier, sondern nur noch im Freien, direkt nach der Natur.

Die jahrelangen Zusammenkünfte im Café Guerbois sind äußerst segensreich gewesen. Als Beweis einer glücklichen Übereinstimmung existiert ein Bild von Fantin-Latour, das im Jahre 1870 im Salon ausgestellt wurde und den Titel „das Atelier in Batignolles" führte. Man erblickt darauf Manet an seiner Staffelei, den Pinsel in der Hand, von Malern umgeben, die alle unter seinem geistigen Einfluß standen. Monet, Renoir, Bazille und seine Verteidiger, die Schriftsteller Zola und Zacharie Astruc, waren auf dem Bilde verewigt. Die Versammlung dieser Männer im Atelier war eine freie Phantasie des Malers Fantin-Latour, in Wirklichkeit hatte sie nur das Café Guerbois alle zusammen gesehen.

Infolge des Krieges und der Okkupation von 1870 wurden Manet und seine Freunde voneinander getrennt.

II.

Während des Krieges ging Pissarro nach London, Monet nach Amsterdam, und Zola nach Bordeaux. Manet, der in Paris geblieben war, wurde Offizier im Generalstab der Nationalgarde. Als der Krieg vorüber war, blieb das Café Guerbois dennoch verlassen, die früheren Vereinigungen wurden nicht wieder aufgenommen. Pissarro, Monet und Sisley, die sich schon vor 1870 außerhalb von Paris angesiedelt hatten, blieben dort endgültig wohnen. Pissarro in Pontoise, Monet in Argenteuil, Sisley in Voisins, und bald darauf siedelte sich auch Cézanne in Auvers an. Auf diese Weise getrennt, konnten Manet und seine Freunde die Beziehungen zu einander nicht mehr in der früheren Weise aufrecht erhalten. Die Beziehungen hörten nicht auf, aber man sah sich seltener und dann nur in Manets Atelier. Kurz nach Beendigung des Krieges verließ er sein abgelegenes Atelier der rue Guyot in Batignolles und bezog eine Wohnung mitten in Paris in der rue de Saint-Pétersbourg Nr. 4, wo er alle, die ihn aufsuchten, bequem aufnehmen konnte.

Unterdessen hatten die jungen Maler, die in hellen Tönen im Freien malten, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die Zusammenkünfte im Café Guerbois waren bekannt geworden, die Zeitungen hatten davon gesprochen. Man wußte, daß Manet junge Künstler um sich versammelte und sie stark beeinflußte. Diese Gruppe erschien ganz ungeheuerlich, sie bestand anscheinend aus lauter entgleisten Menschen. Fantins Bild, das Atelier in Batignolles, wurde im Salon von 1870 ausgestellt und war allgemein bekannt geworden. Seitdem hießen Manet und seine Freunde die Schule von Batignolles. Die jungen Maler fanden Freunde, darunter einige, die

P. Cézanne, Idyll.

ihre Bilder kauften und sie in ihrem Bekanntenkreise rühmten. Auch einige Kunsthändler erwarben sie und empfahlen sie ihren Kunden.

Auf diese Weise begannen die nach ganz neuen Prinzipien malenden Künstler in der kunstliebenden Welt bekannt zu werden. Durch regelmäßige Ausstellungen ihrer Bilder hofften sie, bald das Interesse des großen Publikums zu gewinnen. Sie standen jetzt vor der Frage, entweder im Salon oder anderswo auszustellen. Trotz verschiedener Abweisungen waren sie zum Teil vor 1870 in den Salon eingedrungen. Der Älteste von ihnen, Pissarro, hatte schon seit dem Jahre 1859 Landschaften an den Salon geschickt. Als er im Jahre 1863 dort nicht aufgenommen wurde, stellte er im Salon des Refusés aus, aber in den Jahren 1865, 1866, 1868 1869 und 1870 wurden seine Bilder im Salon bereitwilligst aufgenommen. Damals malte er noch nicht in hellen Tönen, und seine Farbenskala nach Corots und Courbets Vorbild wurde allgemein anerkannt. Auch Mlle. Berthe Morisot stellte in verschiedenen Salons ohne jegliche Anfechtung aus, und der Salon vom Jahre 1868 versammelte die künftigen Impressionisten, Pissarro Monet, Sisley und Renoir unter einem Dache. Damals war Renoir durch sein bedeutendes Bild, Lise genannt, vertreten. Das Bild hatte für damalige Zeit zwar ein sehr helles Kolorit, doch erinnerte es in der Technik noch stark an Courbet und rief daher keinerlei Opposition hervor. In den ersten Jahren der neuen Kunstepoche waren Claude Monets Bilder die gewagtesten. Er hatte mit der größten Kühnheit sogleich begonnen, im Freien in hellen kontrastreich nebeneinander gesetzten Tönen zu malen.

Gelang es den Künstlern, vor 1870 häufig im Salon Aufnahme zu finden, so verdanken sie es allein dem Umstande, daß sie noch wenig bekannt waren, und die Malerei der hellen Töne nur in gemilderter Form anwendeten.

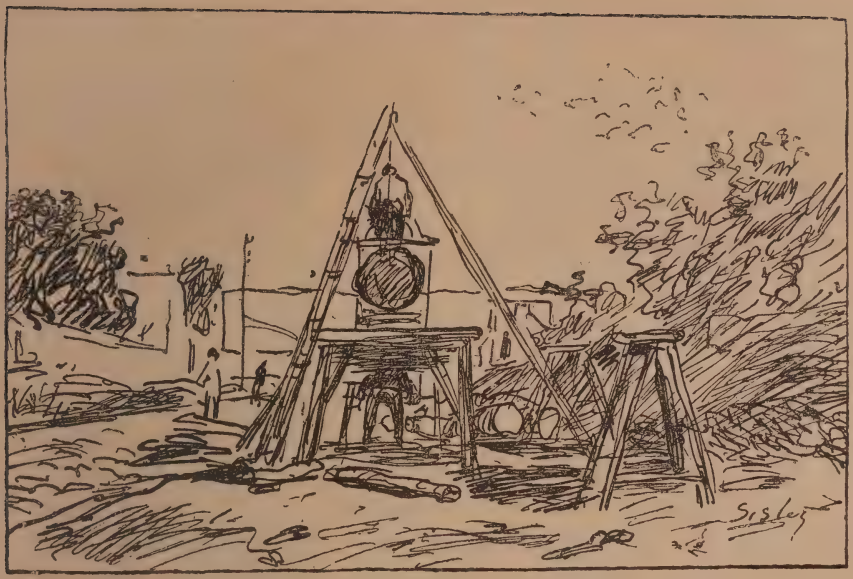
So konnten sie vor Ausbruch des Krieges in den Salon eindringen.

Später, als sie bekannt wurden, hatten sie den Mut, ganz ihren eigenen Weg zu gehen; die öffentliche Aufmerksamkeit war auf sie gerichtet, man hielt sie für Revolutionäre, und als das Neue in ihren Werken allgemeinen Widerspruch fand, da war es sicher, daß der Salon ihnen verschlossen war und daß man sie systematisch refüsieren würde. Hätte man sie doch aufgenommen, so wären ihre Bilder zerstreut in dem Salon aufgehängt worden. Sie hätten deshalb, wie bisher, eine halbe Beachtung gefunden, und die Prinzipien ihrer Kunst konnten auf diese Weise nicht so zur Anschauung kommen, daß man sie hätte anerkennen müssen. Sie wollten deshalb auf den Salon verzichten und alle gemeinsam anderswo ausstellen.

Im Jahre 1871 fand infolge des Krieges und des Bürgeraufstandes keine Ausstellung im Salon statt. Später, in den Jahren 1872 und 1873, war Berthe Morisot die einzige unter den zukünftigen Impressionisten, welche Bilder im Salon hatte. Renoir hatte Bilder hingeschickt, war aber abgewiesen worden.

Unterdessen waren drei Jahre vergangen, ohne daß das Publikum die Bilder der Impressionisten zu sehen bekam. Das war für junge, leidenschaftliche Männer, die nach Erfolg dürsteten, eine sehr lange Zeit. Sie beschlossen endlich, im Jahre 1874 eine eigene Ausstellung einzurichten. Manet mußte sich jetzt entscheiden, ob er mittun wollte. Damals, als die anderen sich auf dem Lande niederließen, um im Freien zu malen, während er in Paris blieb, in seinem Atelier weiter malte und nur ab und zu im Freien arbeitete, war eine kleine Verstimmung zwischen ihnen eingetreten. Jetzt waren sie wieder verschiedener Meinung und die Verstimmung wurde stärker. Er stellte ruhig weiter im Salon aus und überließ die anderen ihrem Schicksal. Er hatte sich den Eintritt durch einen Aufsehen erregenden Kampf erzwungen, der ihn bekannt machte, und die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Auf diesen Vorteil hätte er verzichten müssen, wenn er seine Bilder an

A. Renoir, Die Lesende.



Die Säge, Zeichnung von A. Sisley, nach seinem Gemälde.

einem entlegenen Orte ohne Sang und Klang zeigte. Darum stellte er ruhig weiter im Salon aus, während seine Freunde, Anfänger im Vergleich zu ihm, ihr Glück anderswo versuchten. Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne und Guillaumin veranstalteten zusammen eine erste Ausstellung im Jahre 1874. Doch blieben sie nicht allein, sie hatten sich mit anderen Künstlern zusammengetan. Das Unternehmen einer eigenen Ausstellung war gewagt, die Kosten waren erheblich und sie waren froh, sie mit anderen teilen zu können. Sie fühlten, daß sie, um von einem großen Publikum gesehen zu werden und die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zu lenken, ihren Kreis erweitern und sich mit einigermaßen bekannten Künstlern zusammentun mußten. Sie wählten dazu Maler, die wie sie selbst eine gewisse geistige

Unabhängigkeit und Geschmacksfreiheit besaßen. So vereinten sie sich mit Degas, Bracquemont, de Nittis, Brandon, den Landschaftsmalern Boudin, Cals, Gustave Collin, Latouche, Lépine, Rouart und anderen, im ganzen 30 Künstlern und stellten unter dem Namen „Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs" aus.

Da ein großer Ausstellungssaal mitten in Paris nicht aufzutreiben war, hatten sie am Boulevard des Capucines 35 eine Flucht Zimmer gemietet, die von dem Photographen Nadar bewohnt wurden. Dieses Lokal befand sich in einer Gegend, wo ganz Paris vorbeikam. Durch Plakate, die am Eingang angeschlagen waren, wurden die Leute auf die Ausstellung aufmerksam gemacht, und so hofften sie auf eine große Anzahl Besucher, die die Treppe zu ihnen hinaufsteigen und den Frank Eintrittsgeld bezahlen würden. Damit dachten sie einen großen Teil ihrer Kosten zu decken. Die Ausstellung wurde am 15. April eröffnet. Die Zahl der Besucher war ziemlich groß, und die jüngeren Maler konnten mit dem schnellen Berühmtwerden zufrieden sein, allerdings war es eine Berühmtheit trauriger Art; denn das Publikum hielt sie für verirrte, unwissende und anmaßende Künstler, die nur mißgestaltete Dinge malen konnten.

Etwas ganz Unerwartetes hatten sie aber mit dieser Ausstellung erreicht, sie hatten sich einen Namen gemacht, der ihnen bis dahin fehlte. Ich habe tatsächlich bis jetzt nicht gewußt, wie ich sie nennen sollte. Ich nannte sie Manets Freunde, die Anhänger der neuen Malerei oder die zukünftigen Impressionisten. Ebenso ging es allen, die sich aus irgend einem Grunde bis zum Jahre 1874 mit ihnen beschäftigten, sie kannten keine Bezeichnung für sie, der Name fehlte ihnen. Die meisten nannten sie Anhänger der neuen Malerei. Diesen Titel hat ihnen speziell Duranty, der ihnen eine Broschure widmete, gegeben. Andere nannten sie die Unabhängigen oder die Aufrührer. Aber wenn eine Sache einmal besteht, so findet sich auch bald eine passende Benennung.

Unter den 30 Malern, die sich am Boulevard des Capucines dem Publikum zeigten, erregten besonders Manets Freunde mit ihrer kühnen Plein-air-Malerei allgemeine Aufmerksamkeit. Claude Monet war durch sehr charakteristische Werke vertreten, eins davon sollte ihnen endlich zu einem richtigen Namen verhelfen. Unter den fünf ausgestellten Bildern führte eins den Titel: „Impression: aufgehende Sonne". Es war eine Hafenansicht. Man sah durch einen Nebelschleier hindurch flüchtig skizzierte Schiffe, beleuchtet von der purpurnen Sonne. Den Titel des Bildes „Impression" erklärt die Technik des Bildes: Pinselstriche, die leicht und scheinbar schnell hingesetzt sind, und Konturen, die in der Atmosphäre schwimmen. Dieses Werk war charakteristisch für die neue Kunst. Durch seinen Titel und durch die Art der Ausführung entstand das Wort, welches die modernen Künstler am besten charakterisierte, das Wort: Impressionisten.

Aug. Renoir, Zeichnung.

Dieses Wort hatten einige Besucher ganz zufällig gebraucht, es

wurde aufgegriffen und bei einer Besprechung am 25. April im Charivari angewandt. Ein Redakteur, namens Louis Leroy, schrieb einen Artikel über die Ausstellung am Boulevard des Capucines mit der Überschrift „Impressionisten-Ausstellung". Damals wurde dieser Name im beschimpfenden Sinne gebraucht. Der Artikel strotzte von Hohn und Sarkasmus. Der Charivari wurde damals von Pierre Véron herausgegeben, dem jegliches Urteil über Kunst fehlte. Er machte Manet systematisch lächerlich, verhielt sich ablehnend gegen den Zeichner Forain und fand in seinen Blättern, die man ihm vorlegte, keine Spur von Talent. Er gab sein Blatt dazu her, um die Impressionisten darin nach Möglichkeit zu verhöhnen.

Die im Charivari gebrauchte Bezeichnung „Impressionisten" bürgerte sich sehr langsam ein, erst einige Jahre später wurde sie allgemein gebräuchlich. Die so benannten Künstler hörten anfangs nichts davon; als der Ausdruck schließlich verbreitet war und sie davon erfuhren, lehnten sie ihn schroff ab, denn er hatte einen schlechten Beigeschmack. Erst nachdem er Sprachgebrauch geworden war und sie keine bessere Bezeichnung für ihre Schule fanden, nahmen sie ihn an und nannten sich selber so. Trotzdem die Ausstellung am Boulevard des Capucines im April 1874 nur aus Neugierde besucht wurde und für ein ganz verächtliches Unternehmen galt, war sie für die französische Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts von großer Bedeutung, denn dort vereinten sich zum erstenmal Künstler, deren Technik und Malweise einen Umschwung in der Kunst hervorriefen. Dort entstanden die Bezeichnungen Impressionisten und Impressionismus, Worte, die heute in der ganzen Welt verstanden werden.

Anfangs ernteten die Maler, wir nennen sie jetzt ebenfalls Impressionisten, als Lohn für ihre Ausstellung nur Spott und Hohn. Die sogenannten Kunstkenner und Sammler weigerten sich ihre Bilder zu kaufen. Um etwas Geld zu verdienen und sich dem

P. Cézanne, Stilleben.

Publikum wieder in Erinnerung zu bringen, unternahmen sie im März 1875 eine Auktion, denn eine Ausstellung erschien ihnen nicht angebracht, und so schickten Claude Monet, Sisley, Renoir und Berthe Morisot zusammen 70 Bilder in das Hotel Drouot. Bei einigen Bildern versuchten sie die Preise etwas in die Höhe zu treiben, mußten sie aber wieder zurückziehen. Die Bilder fanden nur bei allerniedrigsten Preisen Käufer und auch dann nur in einem kleinen Freundeskreise. Die Gesamtsumme betrug alles in allem 10346 Frcs.

Trotz alledem ließen sie sich nicht entmutigen, sie wiederholten ihre Ausstellungen beständig. Im Jahre 1875 war es ihnen nicht möglich gewesen eine Ausstellung zustande zu bringen und so fand die zweite Ausstellung erst zwei Jahre nach der ersten, im Jahre 1876 statt, diesmal in den Räumen von Durand-Ruel, rue le Péletier. Es hatten sich Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir und Berthe Morisot zusammengetan. Gemeinsam mit ihnen zeigte sich Caillebotte zum erstenmal; Cézanne und Guillaumin blieben aus. Die Zahl der nicht zur neuen Schule gehörigen Maler hatte sich vermindert, anstatt 30 Aussteller im Jahre 1874 gab es im Jahre 1876 nur 19 Getreue. Ihre Bezeichnung Impressionisten wurde anläßlich dieser zweiten Ausstellung allgemein Sprachgebrauch. Das Publikum, die Journalisten und Kritiker gebrauchten das Wort als etwas Selbstverständliches.

Die Impressionisten wurden infolge ihrer zweiten Ausstellung allgemein bekannt, machten aber in der Gunst des Publikums keine Fortschritte. Im Gegenteil, je bekannter sie wurden, desto mehr wuchs die Verachtung. Ein angesehener Kritiker Albert Wolff z. B. sprach sich folgendermaßen im Figaro über sie aus: „Die rue le Péletier ist eine Unglücksstraße. Auf die Feuersbrunst in der Oper ist ein neues Unglück gefolgt. Soeben ist bei Durand-Ruel eine Ausstellung eröffnet worden, die angeblich Bilder enthalten soll. Ich trete ein, und meinen entsetzten Augen zeigt sich etwas

Fürchterliches. Fünf oder sechs Verrückte, darunter eine Frau, haben sich hier zusammengetan und ihre Werke ausgestellt.
Ich sah Leute vor diesen Bildern sich vor Lachen wälzen, mir blutete das Herz bei dem Anblick. Die sogenannten Künstler nennen sich Umstürzler, Impressionisten. Sie nehmen ein Stück Leinwand, Farbe und Pinsel, werfen auf gut Glück einige Farbenkleckse hin und setzen ihren Namen darunter. Dies ist eine ähnliche Verblendung, als wenn die Irren in Ville-Evrard*) Kieselsteine vom Wege sammeln und sich einbilden, sie hätten Diamanten gefunden."
Im Jahre 1877 veranstalteten sie wiederum eine Ausstellung, mehr denn je entschlossen, den Kampf fortzuführen. Sie mieteten in der rue le Péletier Nr. 6 in der ersten Etage eine Wohnung mit großen Räumen und hatten wirklich Platz, ihre 241 Bilder darin unterzubringen. Die Wohnung lag an einer Durchgangsstraße, dem Boulevard gegenüber. Der günstigen Lage wegen hofften sie viel gesehen zu werden.
Diesmal waren in der Ausstellung fast nur reine Impressionisten vertreten. Von nun an verzichteten sie auf den ursprünglichen Titel: Anonyme Gesellschaft und nahmen offiziell jenen Namen: Impressionisten an, den man ihnen ohne ihr Zutun beigelegt hatte und von dem sie zuerst nichts wissen wollten.
Um für die Ausstellung Propaganda zu machen, gaben sie ein Blatt mit Zeichnungen heraus, das den Namen „Der Impressionist, Kunstzeitung" trug. Die offizielle Anerkennung des Namens Impressionist führte dazu, daß eine Reihe von Künstlern, die weniger kühn in einer minder farbigen Skala malten, sich zurückzog, während sie noch an ihrer ersten Ausstellung teilgenommen hatten. Statt dreißig Ausstellern 1874 und neunzehn 1876, waren diesmal nur siebzehn beisammen. Da dies aber alle wirklichen

*) Große Irrenanstalt in der Nähe von Paris.

A. Renoir, Kinderkopf, Radierung.

Impressionisten: Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Caillebotte und junger Nachwuchs waren, so wurde diese Ausstellung noch dezidierter und revolutionärer als die erste im Jahre 1874. Da sie außerdem alle von demselben Geiste und dem gleichen Feuer beseelt waren, indem sie sich gegenseitig unterstützten, ermutigten und anregten, nachdem sie während dreier Jahre ihre Eigentümlichkeiten voll entwickelt und verschärft hatten, erschienen die Impressionisten diesmal dem Publikum in ihrer ganzen Scheußlichkeit und erregten bei diesem eine ganz außerordentliche Heiterkeit, Entrüstung, Verachtung, die sich bis zum Entsetzen steigerte. Die Ausstellung wurde zum Pariser Ereignis; man sprach davon in den Boulevard-Cafés, in den Klubs und in den Salons, sie wurde viel besucht, allerdings nicht aus künstlerischem Interesse, denn man ging hin, um sich an den extravaganten Produktionen zu belustigen. Man sah auch nur Lachen und Achselzucken bei den Beschauern, manche sah man im Hinblick auf die bevorstehende Belustigung auf der Straße und auf der Treppe lächeln, um dann beim ersten Anblick der Bilder in ein schallendes Gelächter auszubrechen. Der Zudrang war derartig stark, daß die wenigen Anhänger der Impressionisten vollkommen machtlos waren, die Stimmung der Besucher, ja selbst ihrer Bekannten, zu beeinflussen, denn jede Entschuldigung oder Verteidigung wurde empört zurückgewiesen mit der Begründung, daß man sich wohl über das Publikum lustig machen wolle.

Jede Neuerung in der Malkunst hatte im neunzehnten Jahrhundert eine mehr oder weniger heftige Opposition zu bekämpfen. Die Impressionisten wurden 1877 so mißhandelt, weil sie in ihrer vollen Entwicklung wirklich verblüffend Neues in ihren Werken zeigten. Cézanne erregte am stärksten und dauerndsten einen wahren Abscheu und wurde als ein Ungeheuer und wahrer Menschenfresser angesehen. Er hatte lange Zeit gebraucht, um sich voll zu ent-

wickeln; auf die erste Ausstellung 1874 schickte er „das Haupt des Gehengten in Auvers", ein großartiges Bild, das aber an Intensität des Kolorits und an Originalität der Mache durch das Porträt von Herrn Choquet und die in der rue le Péletier ausgestellten Landschaften übertroffen wurde. Claude Monet, Sisley, Renoir und Guillaumin waren zu den kühnsten Konsequenzen des Impressionismus geschritten, Pissarro stellte Gemüsegärten und Kohlfelder aus und schon diese niedrigen, vulgären Sujets erschienen als eine Entwürdigung der hohen Kunst. — Kritik, Publikum und Presse behandelten die kühnen Aussteller als Barbaren, Ignoranten und Tölpel; der Charivari verfolgte sie durch Beleidigungen; die „Chronique des Arts et de la curiosité" brachte folgende Beurteilung, die für die allgemeine Stimmung bezeichnend war: „Die Herren Claude Monet und Cézanne, in der Freude ausstellen zu können, haben ersterer 30, letzterer 14 Bilder ausgestellt. Man muß sie gesehen haben, um sich eine Vorstellung davon zu machen. Sie rufen Lachen hervor und sind doch beklagenswert. Sie zeugen von der tiefsten Unwissenheit, in bezug auf Zeichnung, Komposition und Farbengebung. Jedes Kind, das sich mit Papier und Farben

Aug. Renoir, Aktzeichnung.

vergnügt, könnte es besser machen. Die Herrn Levert, Guillaumin, Pissarro, Cordey usw. verdienen nicht einmal, daß man sich mit ihnen beschäftigt."

Gezeichnet: Roger Ballu.

Nach Schluß der Ausstellung waren die Impressionisten zwar bekannt geworden, aber als ein Häuflein Verdammter. Sie wollten sich etwas Geld durch eine neue Auktion verschaffen, die aber nicht erfolgreicher war als im Jahre 1875. 45 Bilder von Caillebotte, Pissarro, Sisley, Renoir brachten nur 7610 Francs, und so und so viele mußten noch zurückgezogen werden. Die Auktion fand am 28. Mai im Hôtel Drouot statt vor einem Publikum, das eine Fortsetzung der Belustigung in der Ausstellung rue le Péletier genießen wollte und jedes Bild wurde mit einem Hohngelächter begrüßt, manches ging von Hand zu Hand und wurde verkehrt herum angesehen. Dieser Scherz ging vom Charivari aus, der behauptet hatte, daß es auf den Impressionisten-Landschaften keine Horizontlinie gäbe, daß Erde, Wasser und Himmel formlos ineinanderfließe und daß man daher die Bilder mit demselben Recht von oben nach unten wie umgekehrt ansehen könne. Dieser geistreiche Scherz wurde Mode. In den Revuen der Theater zeigte man einen impressionistischen Farbenkleckser, der ratlos versuchte, das Oben und Unten seiner Bilder, die er vor den Augen des Publikums hinschmierte, zu entdecken.

Dieser Sturm der öffentlichen Meinung, diese einmütige Verachtung nahm den unglücklichen Künstlern jede Möglichkeit, ihre Bilder selbst zu niedrigem Preise zu verkaufen. Da zu ihren paar Freunden, deren Mittel beschränkt waren, keine neuen Anhänger hinzutraten, war bald kein Käufer mehr da. Selbst Herr Durand-Ruel, der einzige große Kunsthändler, der die Impressionisten unterstützte und auch Käufer für sie gefunden hatte, konnte jetzt, nachdem sie so allgemein verrufen waren, keine Käufer für ihre Werke finden. Nachdem er während einer langen Zeit Bilder von ihnen

mit großen Geldopfern aufgestapelt hatte, waren schließlich seine Mittel erschöpft und er mußte sich zurückhalten. Jetzt kamen Jahre der äußersten Dürftigkeit, des dunkelsten Elends für diejenigen unter ihnen, die auf den Erwerb durch ihre Produktion angewiesen waren. Zum Ruhme dieser Männer sei es gesagt, daß weder Verachtung, Hohn noch Armut sie je von ihrem Weg abgebracht haben. Sie sind ihrer so schmählich mißhandelten Kunst treu geblieben, ohne je aus Eigennutz dem Publikum eine Konzession zu machen. Sie haben lange Jahre ausgeharrt, bis die Zeit endlich kam, die das Publikum ihnen zuführte und die öffentliche Meinung änderte. Sie wurden von der Überzeugung ihrer Prinzipien und ihres Wertes getragen.

Nach dem Mißerfolg ihrer Ausstellung im Jahre 1877 fehlte den Impressionisten jede Unterstützung, denn ihre wenigen Freunde waren machtlos und sie mußten Mißerfolg und Not über sich ergehen lassen.

Nur die Zeit konnte für sie arbeiten. Nur wenn sie mit größter Energie immer wieder ausstellten, konnten sie das Publikum dazu erziehen, sich an die neuen Formen und Farben zu gewöhnen. Ihre weiteren Ausstellungen erregten dauernden Widerspruch, riefen aber nie wieder so große Empörung wie im Jahre 1877 hervor.

Cézanne, der ein bescheidenes aber festes Auskommen hatte und nicht auf den Verkauf seiner Bilder angewiesen war, nahm an keiner Ausstellung mehr teil, Pissarro und Berthe Morisot stellten am eifrigsten aus, während Monet, Sisley, Renoir und Guillaumin öfters fehlten.

Die Ausstellungen fanden statt: 1879 in der avenue de l'Opéra; 1880 in der rue des Pyramides; 1881 Boulevard des Capucines; 1882 rue Saint-Honoré; 1886 rue Laffitte 1. 1880 fand eine Kollektivausstellung von Claude Monet im Bureau des Journals „La vie moderne" auf dem Boulevard des Italiens statt. 1883 hatte Mr. Durand-Ruel für vier Monate die erste Etage in einem Hause

Claude Monet, Die Fischer.

des Boulevard de la Madeleine gemietet und machte dort vom März bis Juni in jedem Monat eine Kollektivausstellung von Claude Monet, Renoir, Pissarro und Sisley. Die Impressionisten hatten also kein ständiges Lokal; meist zeigten sie sich in Etagen, die leer standen und nur für diesen Zweck auf kurze Zeit gemietet wurden; die Hauptbedingung war, daß sie in belebten Gegenden waren, um die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zu ziehen. So wurden die Impressionisten immer bekannter, allerdings ohne darum anerkannt oder gekauft zu werden. Dieser traurige Kampf währte mehrere Jahre; 1886–1888 wurden die Aussichten günstiger; die ersten Freunde hatten neue Anhänger gewonnen. Junge Künstler begannen in hellen Farben zu malen, erweiterten so die Gruppe der Impressionisten und gaben dadurch den ersten Vorkämpfern eine gewisse Weihe. In der Presse erstanden ihnen Verteidiger und nun gewannen sie mit jedem Tag Terrain. In den Jahren 1894 und 1895 trat eine entscheidende Wendung ein und plötzlich rissen sich Sammler in Frankreich und im Ausland um jene impressionistischen Bilder, die zuerst verlacht und verachtet wurden.
Die Zeit des Elends war vorüber, und obgleich in manchen Lagern Opposition und Feindschaft herrschten, so daß der Kampf fortgesetzt werden mußte, war doch der glänzende und endgültige Sieg ihnen gewiß.

C. Pissarro.

III.

Inwiefern zeigte nun die Kunst der Impressionisten etwas ganz Neues? Welches war ihre Eigenart, die zuerst Lachen, Verachtung, ja Schrecken hervorrief?

Von Anfang an hatten die Impressionisten von Manet die Technik der hellen Töne, losgelöst von den traditionellen Schatten angenommen, und malten in freier Luft, direkt nach der Natur. Sie waren nicht die eigentlichen Erfinder der Freilichtmalerei, denn Constable in England, Corot und Courbet in Frankreich hatten sie schon angewendet, jedoch nur nebenbei zu Skizzen und Studien während sie ihre wirklichen Bilder im Atelier malten. Die große Neuerung der Impressionisten war, die Ausnahme zu generalisieren. Die Freilichtmalerei wurde ihnen Prinzip, alle Landschaften, alle Figurenbilder mit Landschaftshintergrund wurden wirklich draußen im lebhaften Glanz des Lichtes, direkt vor dem Natur-Ausschnitt, der dargestellt werden sollte, gemalt. Diese Freilichtmalerei in ganz hellen Tönen sollte zu einer neuen Kunst werden. Der Maler, der dauernd die Natur vor Augen hatte, konnte alle jene flüchtigen und verschiedenen Farben und Lichteffekte erhaschen, die bis dahin unbemerkt bleiben mußten; für ihn änderte sich eine Landschaft, je nach dem Stande der Sonne und bei grauer Beleuchtung, durch Feuchtigkeit, Trockenheit, am Morgen, Mittag oder Abend. Der im Atelier schaffende Maler hatte von der Natur ein bleibendes Bild von stets gleichem Charakter gegeben: für ihn hatte das Laub ein bestimmtes Grün, das Wasser eine ständige „Wasserfarbe", der Himmel ein gewisses Blau und die Wolken ein ebenso bestimmtes Grau. Für den Impressionisten aber, der dauernd die Natur vor Augen hatte, mußte sie sich in stets wechselndem Ge-

A. Sisley, Pappeln am Fluß.

sicht zeigen, je nach dem Wechsel des Lichtes und der Atmosphäre. Da er durch die hellen, von allen Schatten losgelösten Töne ganz andere Hilfsmittel hatte, konnte er jene strahlenden Farben auf seinen Bildern wiedergeben, die die Natur seinen Augen darbot. Die Impressionisten gaben die Lichtflecke, die die Sonne durch Laubwerk auf den Boden wirft, das zarte und doch kräftige Grün der frühlingsjungen Erde, den rötlichen Ton der von der Sommerglut versengten Felder; das Wasser hatte nicht mehr seine eigene Farbe, sondern leuchtete in allen Tönen. Auch ihre Schatten zeigten nicht mehr die eintönige Farbe, sondern sie wechselten, je nach der Beleuchtung, in Blau, Violett und Lila. Diese Bilder zeigten plötzlich dem Publikum Farben, wie man sie noch nie in der Malerei gesehen hatte. Sie gaben zwar die Farben der Natur, aber man war nicht daran gewöhnt, die Natur daraufhin anzusehen, ob sie in den Bildern treu wiedergegeben war, sondern man sieht die Natur an, wie die Durchschnittsmalerei die Augen des Laien gewöhnt und erzogen hat. Und somit verdankten die Werke der Impressionisten ihrem neuen und kühnen Kolorit die allgemeine Mißachtung.

Daß die Impressionisten ganz systematisch vor der Natur malten, führte sie dazu, die Form anders darzustellen, als ihre Vorgänger. Ihre Bilder hatten nichts mehr von der konventionellen Zeichnung und Komposition, von denen die im Atelier gemalte Landschaft sich nie ganz frei machen konnte. Seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich die Landschaftsmalerei mehr und mehr der Natur genähert. Der historischen Landschaft, in der die Natur noch ganz „Architektur" war, folgten intimere Bilder, in einfacheren Formen. Doch haben z. B. Rousseau und Corot noch sehr merklich an dem Prinzip festgehalten, die wiederzugebenden Szenen schön herzurichten. Man kann genau verfolgen, wie Rousseau im Atelier die Landschaften arrangiert, die er malen will, wie er ganz besonders seine Eichen wie Personen behandelt, die eine gewisse

Rolle spielen sollen. Wie selbst Corot, der sich in seinen Landschaftsstudien und Figurenbildern so eng an die Natur anschloß, zuerst nicht um dieser Werke willen bewundert wurde, sondern um seiner wohldurchdachten Bilder willen, auf denen Nymphen tanzen.

Die Impressionisten hatten im Angesicht der Natur nicht mehr die Zeit und die Möglichkeit solcher Rekonstruktionen, Verschönerungen und Metamorphosen. Ihre Werke nahmen daher nicht nur einfachere Formen an, auch die Reihe ihrer Motive hatte sich erweitert. Die im Atelier nachschaffenden Künstler hatten die Natur unter gewissen, bevorzugten Bedingungen wiedergegeben, sie hatten Orte ausgewählt, die als besonders erhaben malerisch und zur Wiedergabe würdig galten. Der Impressionist, der zum Malen in die freie Natur auszog, und von irgend einem flüchtigen Effekt der Luft, des Lichts oder der Vegetation frappiert war, hielt diesen Eindruck direkt auf der Leinwand fest und zwar als definitives Bild und kümmerte sich wenig darum, wo er es entdeckte. War es auf der Landstraße, so gab er sie wieder mit ihren beschnittenen Bäumen, und dies Motiv galt ihm ebenso edel wie ein anderes. Er sah ein Dorf, und malte es mit den Gemüsegärten und Feldern, die es umgaben. Wenn er an ein Wasser kam, kümmerte er sich nicht darum, ob es durchsichtig war und die Umgebung wiederspiegelte, es war ihm ebenso interessant bei grauem Wetter und Regengüssen, wenn es gelb und trübe aussah, wie bei Sonnenschein, wenn es glänzte und alles sich darin spiegelte.

So brachen die Impressionisten mit allen hergebrachten Formen; sie zeigten dem Publikum nicht mehr arrangierte Bilder, vorsichtig gewählte Landschaften, verschönte Motive, und fügten außerdem durch ihre zerfließenden Pinselstriche, ihre großzügige Malweise ihrem schon anormalen Aussehen noch neue erschreckende Züge zu. Bei der neuen Malweise konnten die Konturen nicht so bestimmt, die Linien nicht so fest, die Formen nicht so deutlich sein wie bei

A. Renoir, Zwei Mädchen, Radierung.

den Alten. Malte der Impressionist den Nebel oder den Dunst, der die Gegenstände einhüllt, malte er die zitternden Lichtflecken, die durch die vom Wind bewegten Blätter einen Teil des Bodens bedecken, malte er das wildbewegte Wasser, wenn es schäumend an den Felsen hochspritzt oder den schnellen Lauf eines übergetretenen Flusses, er durfte nur hoffen, die gewünschte Wirkung zu erreichen, wenn er die strengen und festen Konturen vermied. Er wollte wirklich die Impression erhaschen, Sensationen von Licht und Bewegung wiedergeben, und das konnte ihm nur gelingen, wenn er oft unbestimmte Linien, zerfließende Formen auf der Leinwand stehen ließ.

Das Publikum stand also ratlos vor den Bildern der Impressionisten. Es war ein ganz neues Farbensystem, eine Mannigfaltigkeit der Töne, ein Glanz des Lichtes darin, der im Gegensatz zu der bisher bekannten Malweise stand. Da die Eigenschaften in ihren Bildern fehlten, die bis dahin als Grundbegriffe der Kunst galten, erschienen sie dem Publikum roh und abscheulich, einfache Skizzen und formlose Entwürfe.

Cézanne, Radierung von Pissarro.

IV.

Wir haben vermieden, Degas unter die Impressionisten zu rechnen, obgleich er dauernd an ihren Ausstellungen teilgenommen hatte und man ihn heute auch vielfach zu dieser Gruppe zählt. Das kommt daher, daß man jetzt den Namen Impressionismus viel weiter und unbestimmter faßt. Genau genommen darf man Degas nicht zu den Impressionisten zählen, denn sowohl der Ursprung wie die Art seiner Kunst entfernen ihn von ihnen, auch will er nicht dazu gerechnet werden und hat stets den Titel Impressionist abgelehnt. Als auf der Ausstellung 1877 jene Künstler, von denen die neue Richtung ausging, den Namen Impressionisten annahmen, opponierte er für sich entschieden dagegen. Er hat mit ihnen nichts weiter als das Kolorit gemein, das er ihnen teilweise verdankt. Weder hat er die Freilichtmalerei systematisch

betrieben, noch ist seine Technik dieselbe. Sein Ausgangspunkt liegt in der klassischen Tradition, er ist vor allem Zeichner. Seine Ahnen sind Poussin und Ingres; aus seiner Anfangszeit kennt man eine meisterhafte Kopie vom „Raub der Sabinerinnen" und Zeichnungen im Stile Ingres'.

Erfüllt vom Geiste seiner Zeit hat Degas bald die Historienmalerei fallen lassen und sich modernen Sujets zugewandt, aber er ist stets seiner anfangs angewandten Technik treu und der glänzende Zeichner im klassischen Grundgedanken geblieben. Er gehört der etwas früheren Generation an, die aus Manet, Whistler und Fantin-Latour besteht. Diese wurden seit 1863 im Salon des Refusés bekannt, seine charakteristische Entwicklung und Produktion fällt erst einige Jahre später; doch gehört er zur selben Gruppe und ist auch älter als die Impressionisten, Pissarro ausgenommen.

Man darf auch nicht, wie jetzt öfters vorkommt, Landschafter wie Boudin und Lépine, die an der ersten Ausstellung 1874 teilgenommen haben, zu den Impressionisten rechnen; diese hatten sich auf einem neutralen Terrain gehalten und zogen sich zurück, als der Name Impressionismus für die neue Richtung aufkam. Sie bevorzugten eine graue, weniger kühne Farbengebung als die Impressionisten und wollten nicht zu einer Schule gehören, deren Prinzipien sie nicht vollauf teilten.

Wir müssen nun noch die Anhänger erwähnen, die sich den ersten Impressionisten und ihren Ausstellungen anschlossen; wir stoßen da auf selbständige Künstler, die sich die Technik und Farben der Impressionisten aneignen, um sie ihrer Eigenart entsprechend anzuwenden. An ihnen sieht man die allmähliche Entwicklung, die eine Kunstrichtung durchmachen kann. In chronologischer Reihenfolge sehen wir zuerst Caillebotte, welcher 1876 seine „Parketthobler" ausstellt, allerdings noch in einer etwas matteren Farbenskala gemalt, die aber durch Claude Monets Einfluß bald aufgehellt wurde. Dann Frl. Marie Cassat, die an den Ausstellungen

1879, 1880, 1881 und 1886 teilnimmt; sie kann nur ihrer Farben wegen zu ihnen gerechnet werden, die allmählich immer glänzender und leuchtender werden, sonst steht sie eher unter dem Einfluß von Degas. Ihre Zeichnung ist ausdrucksvoll, ihre Kunst ist voller Gefühl; in einem sehr originellen Werke hat sie in Kupferstichen und Radierungen ihre zeichnerischen Qualitäten bewiesen. Gauguin erscheint in den Ausstellungen von 1880, 1881, 1882 und 1886 und neigt zuerst zu Pissarro und Cézanne. Erst später, auf Tahiti, malte er in einer ganz eigentümlichen Farbengebung. Seurat und Signac traten bei der Ausstellung von 1886 in eigene Bahnen und gaben sich den Namen: Neo-Impressionisten. Sie zerlegten die Farben bis zur äußersten Möglichkeit, bis zur Anwendung der Grundfarben, die sie rein, in kleinen Punkten und Strichen nebeneinander setzten, was ihnen auch den Namen Pointillisten eintrug.

Die letzte Ausstellung der Impressionisten fand im Jahre 1886 statt, wo die Gruppe durch gemeinsame Arbeit die neue Kunst manifestierte; denn von nun an, nachdem jeder seine Eigenart voll entwickelt hatte, konnten sie einzeln auftreten. Jeder fährt in seiner Art fort, sich in der Welt bis zum definitiven Siege vorwärts zu bringen. Mit jeder Etappe in der Anerkennung ihrer Meisterschaft erobern sie sich auch räumlich Terrain. Abgesehen von den Künstlern, die sich ihnen zuerst anschlossen und den Neo-Impressionisten, die wieder eine besondere Farbentheorie vertreten, bevorzugen eine Menge Künstler ihre hellen Farben, die sie als wesentlichen Bestandteil ihrer Kunst betrachten. Viele Maler nehmen die Formeln ihrer Kunst bei ihren ersten Anfängen an, immer neue Schüler verstärken ihre Reihen von Jahr zu Jahr. Der Impressionismus überschreitet die Grenzen Frankreichs und faßt im Ausland festen Fuß. Max Liebermann, das Haupt der Schule in Deutschland, hat die Opposition besiegt, die von der traditionellen Kunst gegen die freie persönliche Ästhetik des Impressionismus gemacht wurde.

Claude Monet, Der Busch.

Mr. Wynford Dewhurst, der gleich in seinen Anfängen von Claude Monet beeinflußt war, hat den Impressionismus in England als Maler eingeführt und als Kritiker verteidigt.

Der Impressionismus ist jetzt ein weiter und unbestimmter Begriff geworden. Selbst der Name hat an Präzision verloren. Er erstreckt sich jetzt auf alle Künstler und alle Werke, die eine unmittelbare Wiedergabe der Natur durch ein helles Kolorit erzielen, das von konventionellen Schatten frei ist. So versteht man jetzt unter Impressionisten auch Maler, welche gelebt haben, noch ehe das Wort entstanden war, andere, die es bei seinem Erscheinen verworfen haben oder solche, die es verabscheut hätten, wenn sie geahnt hätten, daß es auch auf sie angewendet werden könnte. Mit einem Worte: der Name wird Künstlern von sehr verschiedener Tendenz, Technik und Eigenart gegeben, die es sich gern gefallen lassen, seit der Name einen guten Klang hat und der Träger einer neuen Technik und individueller Sensationen ist.

Da wir hier die Geschichte einer Kunstepoche geben, müssen wir den Namen Impressionisten nur den Künstlern geben, aus deren Wirken er geboren ist, den Männern, die unter dem direkten Einfluß Manets von 1865—1870 die Technik der hellen Töne ohne konventionelle Schatten bei der Freilichtmalerei direkt vor der Natur einführten, und die auf den zwei Hauptausstellungen 1874 und 1877 unter beispiellosem Aufsehen Werke in einem ganz neuen und originalen Charakter offenbart haben.

C. Pissarro, Plaudernde Bäuerinnen.

Pissarro

Camille Pissarro wurde am 10. Juli 1830 in Saint Thomas auf den Antillen als Sohn französischer Israeliten geboren. Er kam jung nach Frankreich und wurde dort in einer Pension von M. Savary in Passy erzogen. Die ersten Zeichenstunden gab ihm sein Lehrer in der Pension. Im Jahre 1847 wurde er von seinem Vater nach Saint Thomas zurückgerufen. Damals hatten sich seine künstlerischen Neigungen bereits vollkommen entwickelt; er hatte sich eine solche Fertigkeit im Zeichnen angeeignet, daß er imstande war, sich ohne Hilfe weiter zu bilden. Sein Vater war Kaufmann. Er hatte den Sohn dazu bestimmt, dereinst sein Geschäft zu übernehmen und ihn vorläufig darin zu unterstützen. Zwischen seiner künstlerischen Neigung und der väterlichen Autorität, die dieselbe durchaus unterdrücken wollte, entspann sich von nun ab der übliche Konflikt.

Der junge Pissarro mußte sich den Wünschen des Vaters fügen. Trotzdem fand er noch Zeit genug, sich der Zeichenkunst zu widmen. Sein Lehrer hatte ihm bei seiner Abreise aus der Pension gesagt: „Vergessen Sie vor allem nicht, recht viel Kokospalmen nach der Natur zu zeichnen." Er zeichnete nicht nur Kokospalmen nach der Natur, soviel er konnte, sondern auch sonst alles, was er in seiner Umgebung sah und was ihn interessierte. Im Jahre 1852 kam ein dänischer Maler, Fritz Melbye, durch Saint Thomas. Die künstlerische Begabung des jungen Pissarro fiel ihm auf, und er nahm ihn nach Caracas mit, wo er nach Herzenslust zeichnen und malen konnte. Im Jahre 1855 wurde er majorenn und konnte sich nun frei seinen Beruf wählen. Er kehrte nach Frankreich zurück, um sich ganz und gar der Kunst zu widmen.

Er fühlte sich besonders zu Corot hingezogen und trat in persönliche

Beziehungen zu ihm. In der Geschichte muß man sich immer an Daten halten: so denke man sich unter Corot in den Jahren 1855–1860 einen Künstler, der sehr persönlich malte und nur von wenigen Malern und Kennern geschätzt wurde. Pissarro bewies, indem er ihn aufsuchte, ein richtiges Urteil und den Wunsch, Neues zu schaffen. Er hatte sich auf seiner Insel in Saint Thomas

Camille Pissarro, Federzeichnung.

ganz der Malerei im Freien hingegeben. Corots Ratschläge, sich immer nur an die Natur zu halten, bestärkten ihn darin. Er wurde niemals richtiger Schüler einer jener berühmten Malklassen, die von Pariser Malern geleitet wurden, sondern besuchte nur solche Akademien, in denen er nach dem lebenden Modell zeichnen und malen konnte. Ganz besonders interessierte ihn die Landschafts-

malerei. Um in der Umgegend von Paris zu malen, ließ er sich zuerst im Jahre 1859 in Montmorency nieder, dann ging er im Jahre 1863 nach La Varenne-St.-Hilaire und im Jahre 1867 in die Hermitage von Pontoise. Im Jahre 1859 schickte er zum erstenmal eine in Montmorency gemalte Landschaft an den „Salon", welche auch angenommen wurde. In den Jahren 1861 und 1863 wurden seine Bilder vom Salon zurückgewiesen. Daraufhin stellte er seine Landschaften im Jahre 1863 im „Salon des Refusés" aus. Seine Bilder wurden dann aber in den Ausstellungen des Salons 1864, 1865 und 1866 angenommen. Er malte damals in einem nüchternen Ton, welcher unter den von Corot und Courbet beeinflußten Malern vorherrschend war. Seine Landschaften aus dieser ersten Epoche zeigen besonders weite Ebenen, die in einer allgemeinen Note von ernstem Grün und etwas düsterem Grau gehalten sind. Im Vergleich zu den Bildern, die er seit dem geschaffen hat, könnte man dies seine dunkle Periode nennen.
Das Gefühl für das plein air und die valeurs findet sich schon darin, und die üblichen Gegensätze von einigen im Schatten gehaltenen und anderen künstlich erleuchteten Partien sind nicht mehr darin vorhanden.
In diesem Augenblick trat Manet auf die Bildfläche. Er warf die bis dahin übliche Technik, ständige Gegensätze von Licht und Schatten zu malen, um; malte im vollen Licht und setzte ohne Übergang Lokalfarben nebeneinander. Das war etwas, was noch niemand zu tun gewagt hatte. Diese Technik interessierte Pissarro ungemein. Er machte die persönliche Bekanntschaft Manets im Jahre 1866 und wurde ein regelmäßiger Besucher des Café Guerbois, dieses Café wurde der Mittelpunkt, wo alle Aufrührerg gegen die offizielle Kunst und die Waghalsigen, die nach Neuem suchten, sich mit Manet trafen. Er wurde mit Claude Monet und anderen Künstlern, später Impressionisten genannt, eng befreundet und wurde selbst ein Führer der Plein-air-Malerei. Er widmete sich

C. Pissarro, Flußlandschaft bei Pontoise.

ihr seit Jahren, und jetzt verkündete er sie, unter Anwendung der hellen Töne. Für ihn und seine Freunde war die Plein-air-Malerei eine Offenbarung.

Nachdem Pissarro sich verheiratet hatte, ließ er sich im Jahre 1868 in Louveciennes nieder. Er bewohnte dort ein Haus, welches an der Landstraße, die von Versailles nach St. Germain führte, gelegen war, ganz in der Nähe des Aquäduktes von Marly. Er wohnte dort bis zum Ausbruche des Krieges; diese drei Jahre 1868, 1869 und 1870 sind ihm von großem Nutzen gewesen.

Seine Malweise wird immer heller und heller. Wenn es möglich wäre, seine damals entstandenen Landschaften chronologisch zu ordnen, so würde man fast täglich das Fortschreiten zur Helle und zum Licht beobachten können. Er hatte bis jetzt noch keine Bilder verkauft. Seine Mutter gab ihm seit seiner Rückkehr nach Frankreich eine kleine Pension, von der er leben konnte, und die erst dann aufhörte, als es ihm glückte, Bilder zu verkaufen. Die Bilder, die er in Louveciennes malte, wurden ihm teilweise durch einen Kaufmann, einen ordentlichen, braven Mann, Vater Martin genannt, abgekauft. Bevor dieser anfing, Bilder zu erwerben, war er Maurer gewesen. Er war instinktiv Kenner und hatte, als einer der ersten, Bilder von Corot und Jongkind in den Handel gebracht. Jetzt, wo diese beiden Maler in Aufnahme kamen und ihre Werke einigermaßen bezahlt wurden, war er auf der Suche nach neuen Künstlern und kam auf diese Weise auch zu Pissarro. Er bezahlte ihm für seine kleinen Bilder 40 Frcs. und bemühte sich, sie mit 80 Frcs. zu verkaufen. Wenn es ihm nicht gelang, was oft der Fall war, ging er bis auf 60 Frcs. herunter und begnügte sich mit einem Verdienst von 20 Frcs. Die kleinen Bilder aus dieser Zeit sind heute in den besten Sammlungen zu finden. Sie gehören zu den Pissarros, die am meisten geschätzt werden. Es sind Ansichten von der Landstraße, an der er wohnte, oder ländliche Motive aus der Umgegend.

Pissarro gab sich in aller Ruhe seiner Kunst hin, als er plötzlich vom Kriege überrascht wurde. Sein Haus, welches innerhalb des Zernierung-Rayons von Paris lag, sollte, wie alle übrigen in der Nachbarschaft, von den Deutschen besetzt werden. Er mußte es schleunigst verlassen und ließ zwei- bis dreihundert Bilder darin zurück, die sich im Laufe der Zeit, während er rund um Paris malte, angesammelt hatten. Das war für ihn ein harter Schlag. Seine Bilder gingen verloren und sind aller Wahrscheinlichkeit nach verbrannt worden, denn man hat niemals wieder eine Spur von ihnen entdeckt. Das erklärt die Seltenheit seiner Erstlingswerke, die er vor 1868 gemalt hatte. Als Pissarro durch den Überfall der Deutschen aus Louveciennes vertrieben wurde, flüchtete er sich zuerst in die Mayenne zu Piette, dann ging er nach London, wo er während des Krieges und der Kommune blieb. Dort malte er Blicke aus der Umgegend, hauptsächlich in Norwood, in der Nähe des Kristallpalastes. Als der Krieg und der Bürgerkrieg ihr Ende erreicht hatten, kam er wieder nach Frankreich, aber nach Louveciennes kehrte er nicht zurück. Er ließ sich in Pontoise nieder und blieb dort zehn Jahre lang, von 1872 bis 1882.

Um diese Zeit zog Cézanne nach Auvers, wo sich damals bereits Vignon befand. Pissarro, welcher ganz in der Nähe in Pontoise weilte, suchte sie auf. So bildeten sie ein Trio, arbeiteten zusammen, plauderten von ihrer Kunst und teilten sich gegenseitig ihre Pläne mit. Cézanne hatte damals noch kaum anders als im Atelier gemalt. In Auvers, zusammen mit Pissarro und Vignon, welche schon längst im Freien arbeiteten, begann er mit der ihm eigenen Ausdauer, Landschaften direkt nach der Natur zu malen. Dabei eignete er sich ein ganz persönliches Kolorit an. Cézanne hatte, dem Beispiele seiner Freunde folgend, neue Bahnen eingeschlagen, aber, als er so weit gekommen war und seine Farbenskala trotz aller Kraft so harmonisch entwickelt hatte, verstanden es die anderen, davon Nutzen zu ziehen. Um diese Zeit malte Pissarro Landschaften,

C. Pissarro, Ein Landhaus.

in denen teilweise ein leuchtendes Kolorit zu finden ist; dies beweist die Beeinflussung durch Cézanne.

Wenn man die Geschichte der Impressionisten schreibt, muß man dauernd den Einfluß, den sie aufeinander ausgeübt haben, sowie das gegenseitige Annehmen voneinander bemerken. Vereint und nach denselben Zielen strebend, entwickeln sie sich nebeneinander. Wenn wir von dem Einfluß sprechen, der gegenseitig ausgeübt worden ist, so handelt es sich nicht etwa um sklavische Nachahmung eines endgültig feststehenden Verfahrens, welches nun ganz und gar von den Künstlern angenommen wird, sondern bei den Impressionisten handelt es sich um Maler, welche täglich etwas Neues entdecken, das sie dem gemeinsamen Fonds zuführen, bei denen jeder Nutzen zieht von dem, was die anderen gefunden haben, es aber nur annimmt, um es seinem Temperamente anzupassen.

Pissarro hat noch in den Jahren 1868, 1869 und 1870 Landschaften in die Ausstellungen des Salons geschickt. Seitdem er in Pontoise wohnte, hörte er auf, im Salon auszustellen und beteiligte sich an den Erörterungen und Maßregeln seiner künstlerischen Freunde, welche zur Einrichtung eigener Ausstellungen führen sollten. Als im Jahre 1874 die erste Ausstellung auf dem Boulevard des Capucines bei Nadar stattfand, schickte er sechs Landschaften dorthin. Er beteiligt sich an folgenden Ausstellungen durch Sendungen charakteristischer Werke: im Jahre 1876 bei Durand-Ruel, im Jahre 1877 in der rue le Péletier und hat so auf die tatkräftigste Weise zur Propagierung derjenigen Kunst beigetragen, welche unter dem Namen Impressionismus bekannt ist. Er war einer der Führer auf diesem Gebiet und fuhr fort, dafür zu kämpfen, indem er seine Bilder zu allen Ausstellungen, bis zur letzten im Jahre 1886 schickte. Durch seinen ausdauernden Fleiß hat er ihnen zum großen Teil ihr Gepräge verliehen. Doch ernteten sie zuerst keinen Beifall, sondern riefen allgemeines Entsetzen hervor, und so verknüpfte sich der Anblick

seiner Werke zum großen Teil mit dem Gefühl heftiger Abneigung. Die Impressionisten hatten alle eine gewisse Manier, die dem Publikum ungeheuerlich erschien. Je mehr aber einer dieser Richtung huldigte, desto mehr trug er dazu bei, den Widerwillen, den zuerst die ganze Gruppe hervorgerufen hatte, zu verstärken. Das galt besonders für Pissarro, der eine hervorragende Stellung in der Gruppe einnahm.

Um seine Eigenart zu charakterisieren, muß man sagen: er war der Maler ländlicher Gefilde und des Landlebens. Er hat niemals in der Natur nach seltenen Motiven gesucht und wollte nicht außergewöhnliche Dinge wiedergeben. Die Bilder, bei denen sein Herz am meisten mitgesprochen hat, deren intimsten Reiz er entdeckte, könnte man einfach folgendermaßen nennen: Der mit Obstbäumen bepflanzte Abhang, das Feld, welches bestellt wird, oder zur Zeit der Ernte, die mit Gras bewachsene Wiese, das Dorf mit seinen alten Häusern und den Gemüsegärten, die es umgeben. Diese ländliche Natur hat ihm eben soviel gesagt, wie anderen Malern außergewöhnliche Motive, die sie zu ordnen und zu verschönern trachteten. Er hat nichts verschönern wollen, und hat nur danach gestrebt, Blicke, die früher gering geschätzt wurden und für verächtlich galten, treu wiederzugeben. Ihm sind sie keineswegs verächtlich erschienen, er hat sogar verstanden, Kunstwerke aus ihnen zu machen. Darum haben seine Bilder, bei dem konventionellen Geschmack, dem man damals huldigte, allgemeinen Anstoß erregt. Noch niemals hatte jemand es gewagt, die einfache Form in der Natur, das Ländliche, die Erscheinung des Ackers so systematisch wiederzugeben. Die Besuchter glaubten etwas Unwürdiges darin zu sehen. Ihrer Ansicht nach sollte sich die Kunst über das gewöhnliche Leben erheben, in den höchsten Regionen 'schweben, und Pissarro, der mit seinen Augen das Land sah, wie es wirklich war, machte auf sie den Eindruck eines vollkommenen Bauern. Heute aber, wo der Geschmack sich geläutert hat, wo man verstanden hat,

C. Pissarro, Dampferhaltestelle.

daß nichts in der Natur niedrig und gemein an sich ist, bewundert man dieselbe bäurische Geradheit, die man früher bei ihm verachtete. Man ist ihm dankbar für sein redliches Bemühen, die Natur ohne Rücksicht auf konventionelle Überlieferung wiederzugeben.
Man liebt es, wie er die Stille des Landes, den Frieden der Dörfer, den Duft der Erde darstellt. Die Felder, die er in ihrer Einfachheit zeichnet, haben eine Seele und strömen einen ganz eigenen Reiz aus.
Im Jahre 1883 siedelte er nach Eragny-Bazincourt in der Oise über. Ländliche Gefilde, die er so überaus liebte, breiteten sich dort vor seinen Augen aus, dort malte er einige seiner naturgetreuesten und besten Werke. Das Land gefiel ihm, hier wollte er sich endgültig niederlassen und kaufte sich ein Haus, in dem er jahrelang wohnte. Hier malte er ländliche Bilder, und wäre wahrscheinlich immer hier geblieben, wenn ihn nicht eine leichte Schwäche, durch sein Alter bedingt, befallen hätte. Ein Augenleiden, ohne die Sehkraft zu beeinträchtigen, hatte es ihm fast unmöglich gemacht, im Freien zu malen. Das Auge konnte den Unbilden der Witterung nicht mehr trotzen.
Er war damals sechsundsechzig Jahre alt. Andere an seiner Stelle hätten gedacht, daß sie nach einem so arbeitsreichen Leben Recht auf Ruhe hätten, aber er hatte trotz seines Alters weder seinen Fleiß noch seine Fähigkeiten eingebüßt. Als es ihm unmöglich geworden war, in den Feldern, wo er sein Leben lang geweilt hatte, weiter zu malen, suchte er sich ein neues Gebiet und malte nun in der Stadt. Er hatte ein Mittel gefunden, um trotz seines leidenden Auges weiter zu arbeiten. Er hielt sich von jetzt ab nicht mehr im Freien auf, sondern malte hinter geschlossenen Fenstern, Ansichten der Stadt. Im Jahre 1896 begann er in Rouen auf diese Weise den Hafen, die Brücken und Dampfer, die ihre Waren aus- und einluden, zu malen. Dann malte er in Paris von einem Fenster des Hotel du Louvre die avenue de l'Opera und von einem

in der rue de Rivoli gelegenen Fenster den jardin des Tuileries. Er mietete sich in einem Hause place Dauphine Nummer 28, wo früher Mme. Roland gewohnt hatte, eine Wohnung, welche auf die Pont-Neuf und die Seine hinausging. Hier malte er vom Fenster aus die Brücke, den Kai und das palais du Louvre, zuletzt malte er den Hafen von Dieppe und von Hâvre. Diese Städteansichten bilden einen überraschenden Teil seiner Werke. Pissaro war überzeugt, durch Anwendung der nach und nach gefundenen Verfahren mehr Kolorit und Licht zu gewinnen. Die Städtebilder beweisen, wie gut er verstanden hat, das Gelernte vorteilhaft anzuwenden. Sein fundamentales Grau hat stets einen etwas nüchternen Charakter, eine Eigentümlichkeit seines Talents, aber das Ganze zeigt einen warmen Ton und strömt intensives Licht aus.

Trotz des herannahenden vierundsiebzigsten Lebensjahres war Pissaro noch voller Arbeitskraft und dachte nicht an das Ende, als der Tod ihn überraschte. Er hatte sich gerade am Boulevard Morland Nr. 1 eingemietet und hatte eine Wohnung gewählt, deren Fenster auf die Seine und den Kanal hinausgingen. Von hier aus wollte er eine neue Serie Pariser Ansichten ausführen, aber er erkrankte an einer Erkältung, die innere Komplikationen hervorrief. Nachdem er einen Monat lang schwer gelitten hatte, verschied er am 12. November 1903.

Pissarro hatte einen wohlwollenden Charakter und ein zufriedenes Gemüt. Das Leben hatte einen großen Philosophen aus ihm gemacht. Er hatte die Jahre des Elends und der Entbehrungen, die dem ersten Auftreten des Impressionismus gefolgt waren, mit Gleichmut und Heiterkeit ertragen. Als die Zeiten des Erfolges kamen, und er wohlhabend geworden war, freute er sich darüber, aber änderte weder seine Lebensweise, noch suchte er sich Ehrenstellen, Orden oder Auszeichnungen zu verschaffen, die manchen Künstlern so überaus wertvoll erscheinen. Er hinterließ fünf

Camille Pissarro, Feldarbeiter. Zeichnung.

Kinder, vier Söhne und eine Tochter. Der älteste Sohn, Lucien, ist ein bedeutender Zeichner und Holzschneider geworden; der zweite, welcher das Pseudonym Manzana angenommen hat, ist Landschaftsmaler. Die beiden letzten sind noch jung, sie wollen ebenfalls Künstler werden.

* * *

Pissarro, der Maler der ländlichen Natur, hat die armen Wesen, die sich ihr Leben lang auf dem Felde abmühen, vollkommen verstanden. Er hat in seinen Bildern die Bauern bei ihrer Arbeit wiedergegeben: Er malte im Jahre 1874 eine Frau, die eine Kuh hütet: 1878 die Wäsche, 1881 den Schäfer, 1886 die Apfelernte, 1882 das Plauderstündchen, 1894 die Pflaumenernte in Eragny. Außer seinen Ölbildern hat er eine große Anzahl Gouaches geschaffen. Seine Ölbilder geben meist Landschaften und schöne Naturausschnitte wieder, sie zeigen menschliche Wesen nur als

Beigabe, während seine Gouaches fast ausschließlich Bauerngestalten und Gruppen aufweisen. Um Pissarro als Maler des Landvolkes kennen zu lernen, muß man hauptsächlich seine Gouaches studieren. Als er begann, Bauern zu malen, schrie alle Welt, er kopiere Millet. Damals würdigte man Millet noch nicht, denn er rief durch den Naturalismus seiner Arbeiten starke Abneigung hervor. Da Pissarro ebenfalls Bauern nach dem Leben malte, glaubte man, daß er Millet einfach kopiere, aber jetzt, wo man die Werke der beiden Künstler unparteiisch betrachten kann, fragt man sich, wie es nur möglich war, Pissarro Nachahmung vorzuwerfen und jemals eine Ähnlichkeit zwischen ihm und seinem Vorgänger herauszufinden, wenn er sich auch anfangs zu einer vollen Originalität noch nicht entwickelt hatte. Millet trat zu einer Zeit auf, in der die klassischen und romantischen Formen den Kunstgeschmack vollkommen beherrschten und rief daher den stärksten Widerspruch hervor. Er sah in der Natur mehr, als damals üblich war, und das genügte, um mißverstanden zu werden. Pissarro hat sich ebenso zu Millet verhalten, wie sich dieser zu den Klassikern und Romantikern verhalten. Er ist noch weit mehr als Millet von der konventionellen Überlieferung abgewichen; das wenige, was Millet noch von der alten Tradition beibehalten hat, das hat er gänzlich abgestreift.

Wenn wir die beiden miteinander vergleichen, so soll es weder dem einen zum Vorteil noch dem anderen zum Nachteil gereichen. Jede ernste Kunst hat zu ihrer Zeit ihre Berechtigung und behält ihren Wert, ganz gleich, welche Anschauungen später folgen mögen. Will man den Unterschied zwischen Millets und Pissarros Kunst in den Bauerngestalten, die sie beide gemalt haben, hervorheben, so muß man, um die Eigenart eines jeden zu verstehen und die im 19. Jahrhundert erfolgte Entwicklung der Kunst festzustellen, immer mehr und mehr zur Natur zurückkehren. Millet malte zuerst nur nackte Gestalten, er blieb der Gewohnheit seiner damaligen Zeit

C. Pissaro, Flußlandschaft.

treu, den menschlichen Körper im vollsten Ebenmaß darzustellen. So übertrug er auch auf seine Bauerngestalten eine gewisse Haltung, gab ihnen edle Posen, verschönte die Art ihrer Beschäftigung; lauter Dinge, von denen der Impressionismus später nichts wissen wollte. Pissarro hatte von Anfang an die Pariser Ateliers gemieden und sogleich angefangen, vor der Natur zu arbeiten. Er hat die Wesen, die er sah, mit einer Einfachheit der Malweise und durch genaue Beobachtung so wahrheitsgetreu wiedergegeben, daß alles früher Entstandene von ihm übertroffen wurde. Er malte seine Bauern ohne den Beigeschmack von Größe, den ihnen Millet, durchdrungen von dem Geschmack seiner Zeit, gegeben hatte. Pissarro hat ganz genau den Unterschied zwischen seiner Malweise und derjenigen Millets erkannt. Er schrieb mir im März 1881: „Sie werfen mir alle vor, Millet zu kopieren, ich verstehe es nicht, denn Millet hielt sich streng an die Bibel; dafür, daß ich Jude bin, halte ich wenig von ihr. Das ist eigentlich merkwürdig, nicht wahr?"

Pissarro malt echte Bauern. Sie sind ohne vorgefaßte Absicht entstanden. Sie sind weder erhabener noch gemeiner dargestellt, als sie wirklich sind. Man erblickt sie bei ländlichen Beschäftigungen mit der Körperhaltung, dem Gesichtsausdruck und den Bewegungen, die ihnen ihr mühevolles Dasein aufgeprägt hat. Er hat ihr Bild bei verschiedenen Arbeiten und Beschäftigungen festgehalten. Sie geben mit einem naiven Reiz ein getreues Bild des Landlebens wieder.

* *
*

Die Impressionisten, die hauptsächlich Maler waren, haben sich kaum mit der Radierung beschäftigt. Pissarro war der einzige, der etwas Bedeutendes darin geleistet hat. Lucien Pissarro hat einen Katalog der Radierungen seines Vaters zusammengestellt, in dem er 104 Blätter beschreibt. Pissarro hat sich zeitig für die

Radierkunst interessiert. Wir besitzen von ihm eine Straße in Montmartre von 1865, zwei andere Radierungen aus demselben Jahre, drei Landschaften aus Pontoise von 1873—1874, das Porträt von Cézanne von 1874 und zwei Blätter von 1878. Doch waren diese ersten, in langen Zwischenräumen entstandenen Arbeiten außer dem Porträt von Cézanne nichts anderes als Versuche, sie hatten nichts sehr Charakteristisches. Im Jahre 1879 begann er mit dem größten Eifer, die verschiedenen Verfahren des Radierens zu studieren und von dieser Zeit ab vermehrten sich seine Werke und zeigten eine gewandte Technik und eine Formenfülle, die seinen ersten Versuchen fehlten.

Dem Dazwischentreten von Degas verdankte Pissarro sein ernstes Interesse für die Radierung. Degas hatte beschlossen, ein Werk mit Originalstichen von Künstlern herauszugeben, welches den Titel „Tag und Nacht" führen sollte. Er hatte zu Mitarbeitern Pissarro, Bracquemont, Mlle. Cassatt und Raffaelli herangezogen. Sie machten sich gemeinsam an die Arbeit. Dem rastlosen Geiste Degas' genügte aber die übliche Ausführung der betreffenden Radierungen mit der Radiernadel nicht. Er interessierte sich persönlich für eine feinere und kompliziertere Ausführung, er wollte neue Effekte erzielen und veranlaßte seine Mitarbeiter, in diesem Sinne zu arbeiten. Nach anhaltenden Versuchen und schwieriger Arbeit schuf Pissarro das Blatt, das er als Beigabe zu „Tag und Nacht" bestimmt hatte. Es ist jetzt in dem Katalog seiner Werke als „Waldlandschaft aus der Hermitage bei Pontoise" bezeichnet. Bemerkenswert durch seine Größe, 25 cm zu 21 cm, zeigt es uns eine Landschaft durch Bäume hindurchgesehen, deren Stämme und Äste ganz und gar den Vordergrund des Bildes einnehmen. Es ist eine Art von Aquatintablatt, bei dem die Arbeit der Nadel nur eine untergeordnete Rolle spielt. Pissarro hatte den Absichten von Degas ganz und gar entsprochen, doch sollte er wenig Lohn von seiner Mühe haben. Die erste Nummer

C. Pissaro, Landschaft.

oder Lieferung von „Tag und Nacht", die im Jahre 1880 in der Impressionistenausstellung, in der rue des Pyramides, erschien, fand keine Käufer. So wurde Pissarro, ebenso wie seine Freunde, in der Hoffnung auf Erfolg getäuscht, sie verzichteten auf weitere Veröffentlichung, und das Werk blieb totgeboren.

Durch das Projekt von Degas war Pissarro auf eine günstige Bahn geraten, die er mit Vergnügen weiter verfolgte; vom Jahre 1879 ab entstanden eine große Anzahl Radierungen von seiner Hand. Er hatte eine ganz besondere Vorliebe für die Stadt Rouen, dort hatte er oft gemalt und fand auch zahlreiche Motive, die sich zum Radieren eigneten. Vierundzwanzig Blätter zeigen uns Ansichten aus Rouen. Die alten Straßen erscheinen hier in ihrer ganzen Verfallenheit, man glaubt die Einsamkeit und Verlassenheit darin zu fühlen, man könnte sagen, daß man die Feuchtigkeit und den Schimmelgeruch ordentlich mitempfindet. Der Hauptteil seines Schwarzweiß-Werkes ist jedoch wiederum dem Landleben gewidmet. Er hat in seinen Radierungen die Feldarbeiter ebenso naturgetreu wiedergegeben, wie in seinen Ölbildern und in seinen Gouaches. Wir sehen sie dort mit durch Arbeit verunschöntem Körper in einer durch dauernde Anstrengung bedingten mühseligen Haltung. Dabei haben sie das Aussehen von ehrlichen Arbeitern, die gern ihre Pflicht tun. Einige Titel sind bezeichnend für sein Bestreben, alles in der Natur treu wiederzugeben: „Die Kartoffelernte", „Eine Frau, Kohl pflückend", „Die Gänsehüterin", „Die Bäuerin in einem Bohnenfeld".

Zwei große Platten: „Der Geflügelmarkt" und „Der Gemüsemarkt in Pontoise", im Jahre 1891 entstanden, zeichnen sich durch die Kraft und die Beweglichkeit aus, die er in die Menschenmenge hineingelegt hat. Pissarro hat damals aber auch andere Wesen als Bauern wiedergeben können, so ist z. B. das Porträt von Cézanne voller Leben und zeigt uns einen einsamen, in sich gekehrten Menschen. In derselben Manier hat Pissarro sein eigenes Porträt

radiert; er hat nicht daran gedacht, sich zu verschönern, wir sehen ihn darauf mit seiner Brille, seinem langen Barte als Greis, dem Anscheine nach viel älter, als er wirklich war.

Er hat sich auch mit der Lithographie beschäftigt und hat schon früh, im Jahre 1874, Versuche darin gemacht, aber erst viel später, im Jahre 1896, hat er sich ernsthaft derselben gewidmet. Von der Zeit ab schaffte er ungefähr 40 Blätter, aus denen sein lithographisches Werk besteht. Man findet ähnliche Sujets darin, wie in seinen Radierungen, z. B. Ansichten aus Rouen, aus Paris und auch ländliche Motive. Andere haben aber auch ihren ganz eigenen Charakter, wie z. B. „Die Obdachlosen", zwei arme Teufel am Rande eines Baches sitzend, oder „Die Holzträgerinnen", Frauen, gebeugt unter der Schwere ihrer Last. Diese beiden Lithographien, sowie eine farbige Lithographie, „Der Ackersmann", hat Pissarro einem sozialistischen Blatt, „Les Temps Nouveaux", zur Veröffentlichung gegeben.

Pissarro hat auch in der Lithographie nach neuen Verfahren gesucht und hat sich zu ihrer Ausführung anderer Mittel bedient. Seine lithographischen Blätter entstanden entweder durch sofortige Aufzeichnung auf den Stein oder die Zinkplatte oder durch Zeichnungen auf Papier, die dann auf den Stein übertragen wurden. Für eine Serie von Badenden hat er auch die Tuschzeichnung auf dem Stein angewandt. Dieses Verfahren gibt zwar den Bildern einen großen Reiz, hat aber den Nachteil, nur eine sehr geringe Zahl Abzüge zu liefern. Außerdem hat Pissarro verschiedene Sujets den Feldarbeiten entnommen und hat diese direkt auf die Holzplatte gezeichnet. Sein Sohn Lucien hat sie ganz eigenartig in Kupfer gestochen und hat es verstanden, ihnen ihren ländlichen Duft zu erhalten.

C. Pissarro, Platz in Rouen.

Claude Monet

Edouard Manet, Bildnis Claude Monets, Pinselzeichnung.

Claude Oscar Monet wurde am 14. November 1840 in Paris geboren. Sein Vater war Kaufmann in Hâvre, wo Claude seine Jugend verlebte und seine künstlerischen Neigungen erwachen fühlte. Der erste Maler, den er kennen lernte und der ihm als Führer diente, war der um fünfzehn Jahre ältere Boudin. Er stammte aus Honfleur und wirkte als Maler in Hâvre. Nach-

dem ihm drei Jahre lang von der Stadt ein Jahresgehalt ausgesetzt war, blieb er dort wohnen. Seit 1855 hatte Monet mit ihm Freundschaft geschlossen und hielt auch diese Beziehungen während langer Jahre aufrecht. Er hatte zuerst unter Boudins Aufsicht gemalt und auf einer Ausstellung in Rouen, 1856, an der Boudin teilnahm, stellt er zum erstenmal ein Landschaftsbild aus, das im Tale Rouelles, nahe bei Montivilliers, gemalt war.
Die künstlerischen Neigungen Monets entzweiten ihn mit seinen Eltern. Sie wünschten seinen Eintritt ins väterliche Geschäft und als er zum Militär ausgehoben werden sollte, erklärten sie sich bereit, ihn, wie es damals üblich war, loszukaufen, wenn er der Kunst entsagen wollte. Der junge Mann zog es aber vor, beim Militär zu dienen, statt auf diese Bedingung einzugehen. Er trat also bei einem Regiment in Algier ein, wo er etwa zwei Jahre blieb. Das Klima war jedoch seiner Gesundheit unzuträglich, und seine Eltern mußten ihn nun loskaufen. Sie willigten jetzt in seinen Wunsch ein, die Malerei als Beruf zu ergreifen, verlangten aber, daß er bei einem bekannten Maler in Paris in die Lehre ging, um dort regelrecht zu studieren, da sie diese Lehrzeit für unerläßlich hielten. So kam er 1862 als Schüler zu Gleyre.
Die akademische Arbeit war ihm verhaßt, er hatte keinerlei Gemeinschaft mit Gleyre, besuchte das Atelier, ohne auch nur das geringste von seinem Lehrer anzunehmen, und verließ es nach kaum einem Jahre. Seine ganze Neigung trieb ihn zur Landschaftsmalerei. Ein Ereignis trat ein, das für ihn entscheidend wurde: im Jahre 1863 lernte er Manets Bilder kennen. Auf dem Boulevard des Italiens bei Martinet erblickte er zum erstenmal auf 14 Bildern von Manet jene leuchtende Malweise, bei der helle und energische Töne kühn nebeneinandergesetzt waren, ohne die damals allgemein gebräuchlichen Schatten. Gleich beim ersten Sehen war er von dieser kühnen Neuerung bezaubert. Bis dahin hatte er, wie die anderen jungen Waghalse seiner Zeit, in ähnlichen

Farben wie Corot und Courbet gemalt und seine ersten Versuche würden heute als schwarz bezeichnet werden, im Vergleich mit seiner späteren Produktion, nachdem ihm die Offenbarung aus Manets Werken gekommen war.

Monet machte sich nun energisch mit der neuen Technik der hellen Töne vertraut und wandte sie bei der Landschaftsmalerei an, die er jedoch nicht ganz ausschließlich ausübte, denn er malte auch, bei seinem Debut, große Figuren im Freien und im Atelier und brachte oft Figuren auf seine Landschaftsbilder. So existiert ein großes Bild von ihm aus dem Jahre 1866, „Ein Frühstück im Grase", das, so verschieden es auch von dem im Salon des Refusés 1863 ausgestellten Bilde Manets ist, doch wenigstens in der Konzeption daran erinnert. Auch gibt es von ihm „Ein Frühstück in einem Interieur" aus dem Jahre 1868, große Figuren an einem gedeckten Tische sitzend. Zweifellos sind aber von seinen Figurenbildern die bedeutendsten „Camilla", 1866 im Salon ausgestellt, jetzt in der Bremer Kunsthalle, und die „Japanerin" in einem langen roten Gewande. Danach gewinnt seine Vorliebe für die Landschaft absolute Oberhand, und er wendet sich vollkommen von der Figurenmalerei ab.

Nachdem man jetzt sein Lebenswerk übersehen kann, erkennt man, wie tief seine Neigung zur Landschaftsmalerei gewesen sein muß. Auf seinen Anfangsbildern fällt es auf, wie Gesichter und Ausdruck der Menschen darauf vernachlässigt sind, weil sie ihn nicht interessierten. Seine Kunst ist so groß, daß sie trotz dieses Mangels nichts von ihrem Hauptwerte dabei verliert. In Wahrheit ist es die Kleidung, die die Blicke anzieht und ihm am wichtigsten ist, um Farbenkombinationen und Lichteffekte geben zu können. Bei „Camilla" und der „Japanerin", zwei herrlichen Bildern, spielt die Kleidung, nicht das Gesicht, die Hauptrolle. Bei „Camilla" liefern die grünen und schwarzen Streifen des Rockes eine ganz verführerische Kombination und bei der „Japanerin" bilden die

Claude Monet, Frühstück im Walde.

erhabenen Stickereien, das strahlende Rot des Kleides, sowie die vielfarbigen Fächer auf dem Hintergrunde das eigentliche Motiv.
Monet, der nun die für ihn nebensächliche Wiedergabe der menschlichen Gestalt für die Landschaftsmalerei aufgegeben hat, macht es sich zur Regel, seine Bilder, von welchen Dimensionen sie auch sein mögen, nur im Freien zu malen. Diese Praxis bringt Resultate mit sich, die bei ihm stärker und bestimmter auftreten, als bei den anderen Impressionisten. Er erhascht dadurch bei jeder Wiedergabe eines Ausschnittes der Natur den momentanen Eindruck, den flüchtigsten Wechsel des Lichtes oder der Färbung während des Malens. Daher stellt ein Landschaftsbild von ihm nicht einen Naturvorgang in einem permanenten, festen Zustand dar; die Grundzüge, das Gerippe des Bildes werden in jenen flüchtigen, eigentümlichen Duft getaucht, der im Moment erfaßt und in seiner Vergänglichkeit festgehalten wird.
Er fängt z. B. eine Landschaft beim Sonnenaufgang, im Morgennebel zu malen an und fixiert auf der Leinwand die eigentümlichen Reflexe, die die aufgehende Sonne darauf wirft. Und da er ausschließlich das malt, was er wirklich vor Augen hat, kann er natürlich nur eine begrenzte Zeit an dem Bilde malen, er muß es beiseite tun, sowie die Sonne höher steigt und die Morgennebel durchdringt, und kann es erst beenden, wenn dieselbe Luftwirkung wiederum eintritt. Keine Szene hat also für ihn bleibenden Effekt, keine Landschaft behält in seinen Augen das gleiche Kolorit, sie wechselt ihr Aussehen mit den Jahreszeiten, den Tagen und Stunden, den Zufälligkeiten der Temperatur oder Beleuchtung. So ist es Monet gelungen, die flüchtigsten Eindrücke zu erhaschen, was den früheren Landschaftern bei ihren Arbeiten im Atelier nicht möglich war. Er hat jeden wechselnden Effekt im Freien so scharf beobachtet und wiedergegeben, daß er dem Beschauer jede Sensation suggeriert, sein Sonnenschein erwärmt und sein Schnee verursacht Frösteln.

erhabenen Stickereien, das strahlende Rot des Kleides, sowie die vielfarbigen Fächer auf dem Hintergrunde das eigentliche Motiv.
Monet, der nun die für ihn nebensächliche Wiedergabe der menschlichen Gestalt für die Landschaftsmalerei aufgegeben hat, macht es sich zur Regel, seine Bilder, von welchen Dimensionen sie auch sein mögen, nur im Freien zu malen. Diese Praxis bringt Resultate mit sich, die bei ihm stärker und bestimmter auftreten, als bei den anderen Impressionisten. Er erhascht dadurch bei jeder Wiedergabe eines Ausschnittes der Natur den momentanen Eindruck, den flüchtigsten Wechsel des Lichtes oder der Färbung während des Malens. Daher stellt ein Landschaftsbild von ihm nicht einen Naturvorgang in einem permanenten, festen Zustand dar; die Grundzüge, das Gerippe des Bildes werden in jenen flüchtigen, eigentümlichen Duft getaucht, der im Moment erfaßt und in seiner Vergänglichkeit festgehalten wird.
Er fängt z. B. eine Landschaft beim Sonnenaufgang, im Morgennebel zu malen an und fixiert auf der Leinwand die eigentümlichen Reflexe, die die aufgehende Sonne darauf wirft. Und da er ausschließlich das malt, was er wirklich vor Augen hat, kann er natürlich nur eine begrenzte Zeit an dem Bilde malen, er muß es beiseite tun, sowie die Sonne höher steigt und die Morgennebel durchdringt, und kann es erst beenden, wenn dieselbe Luftwirkung wiederum eintritt. Keine Szene hat also für ihn bleibenden Effekt, keine Landschaft behält in seinen Augen das gleiche Kolorit, sie wechselt ihr Aussehen mit den Jahreszeiten, den Tagen und Stunden, den Zufälligkeiten der Temperatur oder Beleuchtung. So ist es Monet gelungen, die flüchtigsten Eindrücke zu erhaschen, was den früheren Landschaftern bei ihren Arbeiten im Atelier nicht möglich war. Er hat jeden wechselnden Effekt im Freien so scharf beobachtet und wiedergegeben, daß er dem Beschauer jede Sensation suggeriert, sein Sonnenschein erwärmt und sein Schnee verursacht Frösteln.

Ihm gelang es also, die verschiedensten Nuancen eines Landschaftsbildes zu geben, wirkliche Impressionen zu schaffen, und so war es ganz natürlich, daß er ein Bild, das die Sonne im Nebel auf dem Meere darstellt, „Impression, aufgehende Sonne"*) bezeichnete. Ebenso natürlich war es, daß man beim Anblick dieses Bildes das Wort Impression erweiterte und veränderte, um seine Kunst zu bezeichnen, und so haben die Eigentümlichkeiten seiner Bilder den Namen Impressionismus geschaffen, dessen wahrer Begründer er ist und dessen vollkommenste Formel er gefunden hat. Monet ist nie von dem Wege abgewichen, den er betreten hatte, er hat überall im Freien gemalt und ist stets vorwärtsgeschritten, indem er seinen Bildern ein immer helleres Kolorit und lebhafteres Licht gab.

Bald verließ er Paris und wohnte in Argenteuil, wo er einige Jahre blieb; er malte dort die Seine mit ihren Ufern, die Sträucher und Blumen seines Gartens. Als bei der Belagerung von Paris die Deutschen Argenteuil besetzten, nahm er in Holland Zuflucht, wo er Ansichten der Kanäle malte. Er lernte damals japanische Stiche, hauptsächlich von Hiroshighé, kennen, für die er immer eine lebhafte Bewunderung behielt. Unter dem Einfluß ihres vibrierenden Kolorits wurden seine Farben noch heller. In gewissen Bildern, hauptsächlich aus Holland, kann man aus der Anwendung von hellen Tönen, die in ihrer ganzen Reinheit nebeneinandergesetzt sind, auf den japanischen Einfluß schließen. Später kehrte er nochmals nach Holland zurück und malte dort blühende Tulpen in Haarlem. Von Holland geht er Anfang des Jahres 1871 nach England, wo er Ansichten von London in den Parks und an der Themse malt. Nach Beendigung des Krieges und der Kommune kehrt er in sein Haus in Argenteuil zurück und malt wieder die Ufer der Seine. Aus 1877 und 1878 stammen Bilder aus Paris,

*) Dies Bild gehört Mr. Donop de Monchy.

Claude Monet, Kanal von Saardam.

welche die Bosquets des Parc Monceau und den Bahnhof St. Lazare mit seinen dampfenden Lokomotiven darstellen.
Seine Jugend hatte er in Hâvre verlebt und an der dortigen Küste die ersten Bilder gemalt; auch später hat er zahlreiche Ansichten von Hâvre, St. Adresse, Honfleur und von den Klippen der Normandie gemalt. 1864, 1866 und 1867 arbeitet er in Hâvre und dessen Umgebung. Er findet dort Boudin wieder, gesellt sich auch zu Courbet, welcher in Trouville, wie er es nannte, „Meerlandschaften" malte. 1873, 1874 und 1882 kehrt er wiederum dorthin zurück; 1885 ist er in Etretat. Hier hat er neben den Klippen und Böschungen das Meer in den verschiedensten Ansichten gemalt. Er ist in Wahrheit der Maler des Wassers. In seinen Bildern findet sich der Kanal La Manche und das Mittelländische Meer, die Seine und die Themse, die Kanäle Hollands und die Teiche in seinen Gärten.
Er hat fortan stets an den Ufern der Seine gelebt, um immer nahe am Wasser zu sein. 1878 verläßt er Argenteuil und siedelt nach Vétheuil über, wo er ebenfalls die Seine und Umgebung wiedergab. Er malt auch dort, hauptsächlich in dem sehr strengen Winter 1879 bis 1880, das Eis, das den Fluß bedeckt, und einige seiner hinreißendsten Bilder haben den Eisgang und das Tauwetter zum Sujet.
1884 verbringt er zum ersten Male einige Wintermonate in Bordighera am Mittelländischen Meere. Er, der bis dahin nur den Pariser Dunst und den Nebel des Canal La Manche gekannt hatte, gibt nun ausgezeichnet den durchsichtigen Himmel, das blaue Meer und den farbigen Boden des Südens wieder.
Im Jahre 1886 ist er in Belle-Isle, wo er eine Reihe von meisterhaften Bildern ausführt, sie zeigen uns die schwarzen Felsen und mächtigen Klippen, welche von den Meereswogen ausgehöhlt sind. 1886 verläßt er Vétheuil, um noch tiefer ins Seinetal zu gehen; er läßt sich in Giverny nahe bei Vernon nieder in einem Hause,

das von nun an sein ständiger Aufenthalt blieb. Es lag dicht an der Epte, deren mit Pappeln begrenzte Wiesen dort mit dem Ufer der Seine zusammenstoßen; das Land und der Fluß bilden hier seine Motive wie vorher in Argenteuil und Vétheuil. 1888 kehrt er an die Küste des Mittelländischen Meeres zurück, diesmal nach Antibes; er benutzt die in Bordighera gemachten Erfahrungen und malt durchsichtige und in Licht gebadete Landschaften.
1889 malt er in Vervit, Departement Creuse. Ende des Winter 1895, als noch der Schnee lag, macht er eine Reise nach Norwegen und bringt Bilder aus der Umgegend von Christiania zurück.
Monet, der seine Originalität immer weiter entwickelt, erlebt nun eine neue Phase seiner künstlerischen Produktion.
Während langer Zeit behandelte er, wie fast alle seine Vorgänger in der Landschaftsmalerei, in jedem Bilde ein anderes Sujet. Nach dem Herkommen war jede Leinwand ein spezielles Porträt eines Landschaftsausschnitts. Aber nach und nach, da er stets nach der Natur die wechselvollen Eindrücke malte, kam er dahin, öfters dasselbe Motiv oder dieselbe Szene zu geben, ohne den Platz zu wechseln, und jedesmal gelang es ihm, ein neues Bild zu schaffen. Der Inhalt und die Konturen der darzustellenden Landschaft schienen erst in zweiter Linie zu kommen und waren eine Art Gerippe geworden für die verschiedenen Effekte (graue Beleuchtung oder volle Sonne, Morgen-, Mittag- und Abendstimmungen), welche Selbstzweck und Hauptinteresse des Bildes wurden. Monet bildete schließlich aus der zuerst absichtslosen Gewohnheit, mehrmals dasselbe Bild mit veränderten Effekten zu malen, ein definitives System. Hierin fand er eine logische Ausdrucksweise für seine impressionistischen Ziele. Er fühlte, daß er seine Kunst erst zur wahren Entfaltung brachte, wenn er einen sich darbietenden Naturausschnitt in einer Serie von 10, 12 oder 15 Bildern malte. Er fing dieses Seriensystem 1890–1891 mit den „Heuhaufen" an. Er malte sie so und so oft, ohne die Ansicht oder die Grundlinien

P. Cézanne, Stilleben.

zu ändern, und schuf dennoch jedesmal ein neues Kunstwerk. Dies erreichte er, indem er auf jedem Bilde treu die verschiedene Färbung, die Unterschiede des Tons, die wechselnde Wirkung wiedergab, die sich aus der Atmosphäre, der Tages- und Jahreszeit naturgemäß ergab. Die Bilderserie ist unter dem allgemeinen Namen „les Meules" bekannt; wenn man sie aber einzeln bestimmen wollte, müßte man sie „Heuhaufen bei Morgenbeleuchtung, am Abend, bei bedecktem Himmel, bei Sonnenschein, im Schnee" usw. nennen.
Nach dem Heuhaufen schuf Monet als zweite Serie die Fassade der Kathedrale von Rouen mit ihren Türmen. Er installierte sich an einem Fenster dem Dome gegenüber und malte von da aus die Kirche. Ebenso wie bei den Heuhaufen hat er an der Kathedrale gezeigt, wie mannigfaltig man dasselbe Motiv unter neuen Bedingungen darstellen kann. Er hat sie, von wechselnden Reflexen umgeben, dargestellt, von einem ruhigen Grau ausgehend, bis zum strahlendsten Sonnenschein, den er in seinem verschiedenartigen Reiz wiederzugeben vermochte. Zu diesem Zwecke mußte er gleichzeitig an mehreren Bildern arbeiten, das eine liegen lassen, um an einem anderen zu malen, je nachdem die von ihm gewünschten Effekte bei den Veränderungen der Atmosphäre verschwanden oder erschienen.
Als Monet zum erstenmal eine solche Serie: die Heuhaufen oder die Kathedrale ausstellte, meinte das Publikum, daß er sich wahrscheinlich seine Aufgabe erleichtern wollte, indem er endlos denselben Gegenstand wiedergäbe, und daß diese Art Produktion nur den Zweck haben könne, ohne große Mühe soviel Bilder wie möglich zu schaffen.
Gerade das Gegenteil ist der Fall. Seit Monet Serien malte, hat er weniger Bilder geschaffen als vorher, und, um ganz zu erreichen, was er wollte, mußte er weit angestrengter arbeiten. — Es hat sich herausgestellt, daß es viel leichter ist, verschiedene Motive zu malen, als immer dasselbe Thema zu wiederholen und es

durch wechselnde Lichteinflüsse zu variieren. Im Fluge die Veränderungen zu erhaschen, sie lebendig auf dem Bilde wiederzugeben, scheint ein Prozeß von feinstem Zartgefühl zu sein, der eine ganz außergewöhnliche Auffassung, ganz besondere Fähigkeiten und gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Um solche Landschaften zu malen, muß man vollkommen vom Gegenstand abstrahieren können. Man muß dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Szene das Atmosphärische loszulösen, und zwar in raschester Folge, denn es kann vorkommen, daß die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muß, ineinandergreifen und leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfaßt. Monet gab zu, daß das Malen der Domfassade in Rouen bei den verschiedenen Beleuchtungen eine solche Anspannung seiner Geisteskräfte erfordert hatte, daß er danach eine fürchterliche Ermüdung fühlte. Er hatte vollkommen den klaren Blick für die Dinge verloren, mußte pausieren und konnte eine Zeitlang seine Bilder nicht ansehen, denn er wußte sich nicht mehr Rechenschaft über den Wert seiner Arbeiten zu geben.

Monet hat sein Prinzip, in Serien zu malen, bei den verschiedensten Motiven angewendet. Nach den Heuhaufen und der Kathedrale hat er Pappeln als Serie gemalt. Bei einem Spaziergang auf den Wiesen von Giverny sah er eine lange Reihe von Pappeln, die sich von verschiedenen Punkten aus gesehen, untereinander überschnitten. Er malte sie; merkwürdigerweise ist ihre Anordnung derjenigen ähnlich, die Hiroshighé vorher in Japan bei einer Reihe Zedern in einer seiner 54 Ansichten des Tokaido gewählt hatte. Monet selbst muß über die Ähnlichkeit der Pappeln von Giverny mit den Zedern des Hiroshighé überrascht gewesen sein. Ein bemerkenswerter Fall von Suggestion, die ein großer Künstler auf den andern ausübt.

Eine andere Serie ist: „Ein Morgen auf der Seine"; ein Arm

Claude Monet, Mühle in Zaandern.

des Flusses bei heiterem Wetter, oder in Nebel gehüllt, am Rande hohe, dichtbelaubte Bäume, die sich im Wasser spiegeln. Es folgt die Serie der Wasserrosen. Monet hatte auf der Grenze seines Gartens an den Wiesen von Giverny einen Teich graben lassen und ihn mit Wasserrosen besäet. Diese Blumen mit ihren breiten, auf dem Wasser schwimmenden Blättern haben ihm ein interessantes Motiv geliefert, das durch die Bäume am Ufer und eine kleine Brücke, die über den Teich führt, belebt wird. Monet ist hierauf vorübergehend nach Vétheuil zurückgekehrt, um eine andere Serie zu malen. Er hat sich dem Dorfe gegenüber auf das andere Ufer der Seine postiert; der Fluß ist auf dem ersten Plane dieser Bilder, dahinter steigt das Dorf mit der Kirche zu den Hügeln an, die den Horizont abschließen. Die beiden folgenden Serien, „Ansichten von der Themse" und „Effekte des Wassers" (Teich in seinem Garten von Giverny) zeigen seine Eigenart bis zur allerletzten Konsequenz durchgeführt. Bisher bildete die Impression, der flüchtige Effekt, das momentan Erfaßte die Umhüllung, den Rahmen für eine immerhin existierende Szene, die den wichtigsten Teil bildete. Aber in den beiden neuen Serien ist das Motiv und der wirkliche Schauplatz nur ein Beiwerk, das der flüchtigen Impression untergeordnet wird. Bei der Themse haben ihn hauptsächlich die überraschenden Reflexe, die plötzlichen Färbungen des Wassers und der Luft interessiert. Die leuchtenden Wolken, der mit Rauch vermischte Nebel, der Duft der Morgendämmerung oder des Abendrots, sind das wirkliche Motiv dieser Bilder.

Seine Ansichten der Themse (man könnte sie atmosphärische nennen) sind bei öfterem Aufenthalt in London, in den Jahren 1901 bis 1904 gemalt worden. Und da schließlich doch irgend ein Motiv dazu notwendig war, hat er zwei Bilder vom Savoy-Hotel aus gemalt, welches vom Strand aus einen weiten Blick auf die Themse bietet; auf dem einen sieht man stromabwärts die Waterloo-Brücke, das andere zeigt stromaufwärts die Charing-Croß-Brücke.

Ein drittes Motiv liefert das Parlament mit seinen Türmen, von einem Pavillon des St. Thomas-Hospitals aus, auf dem rechten Ufer des Flusses, gesehen. In seiner Serie, dem Teiche in seinem Garten, nehmen nicht mehr das Wasser selbst, sondern die Spiegelungen, die durch zufällige Beleuchtungen hervorgerufen werden, den wichtigsten Platz ein. Die reflektierten Gegenstände ohne feste Konturen geben dem Bilde Bewegung und Erregung.

Gewohnt, im Freien zu arbeiten, war Monet mit 68 Jahren ebenso tätig wie je. Noch einmal verließ er, auf der Suche nach neuen Gegenden, seine Residenz in der Normandie und ging nach dem Süden, diesmal nach Venedig. Er traf gegen Ende des Sommers 1908 ein und weilte dort den ganzen Herbst hindurch. Er malte daselbst drei Serien. Das Motiv der ersten ist der Canale Grande und die Kirche Maria della Salute. Die zweite, von San Giorgio und dem Zollamt, gegenüber der Stadt, aus genommen, zeigt den Dogenpalast. Die dritte, die er in einer Gondel auf dem Canale Grande malte, einige der Paläste, die ihn einfassen.

Diese Serien, die von der Themse, vom Teich in Giverny und die venezianischen führen zur letzten Konsequenz, zu der der Impressionismus streben kann. In diesem Stadium der Kunst neigt die Malerei zur Musik; der Maler komponiert in Farben wie der Musiker in Tönen Variationen über ein Thema. Monet hat somit den höchsten Grad der Abstraktion und der Phantasie erreicht, verbunden mit dem Realismus, den seine Kunst als Landschaftsmaler von ihm fordert.

* * *

Verfolgt man Monets Entwicklung als Maler und die Reihenfolge seiner Werke, so hat man zugleich seine Biographie geschrieben, denn sein Leben hat sich in Wahrheit in der Kunst konzentriert.

Außer seinen verschiedenen Wohnorten und den Reisen, die ihm Motive für neue Bilder liefern sollten, sind die interessanten Ereignisse seines Lebens die Ausstellungen, auf denen er als Kämpfer erschien. 1865 schickte er zwei Marinen in den Salon, die angenommen wurden; 1866 hat er „Camilla" und eine Landschaft aus dem Wald von Fontainebleau im Salon. 1867 wird er zurückgewiesen, 1868 angenommen, 1869 und 1870 wiederum zurückgewiesen. Diese Unsicherheit, im Salon angenommen zu werden,

Claude Monet, Zeichnung.

die größer und größer wurde, je mehr er seine Originalität entwickelte, schließlich die Gewißheit, abgewiesen zu werden, führte ihn dazu, die Initiative zu Separatausstellungen zu ergreifen, um sich mit seinen Freunden frei zeigen zu können und als Gruppe die Augen des Publikums auf sich zu ziehen. So schickte er denn auf die vier ersten Impressionisten-Ausstellungen 1874, 1876, 1877 und 1879 zahlreiche Werke, die ihn zwar sehr bekannt machten, die ihn aber zugleich in einen Abgrund von Mißachtung und Tadel stürzten.

Die Impressionisten hatten bei ihrem Bekanntwerden eine Welt von Feinden gegen sich. Die paar Leute und drei oder vier Kunsthändler, die ihre Verteidiger waren, und mutig ihre Bilder zum Verkauf boten, waren Prediger in der Wüste. Sie wurden nicht gehört, die Bilder blieben unverkäuflich. Da kamen Jahre des Elends und des Jammers und Monet teilte das allgemeine Schicksal; er lebte im ärgsten Geldmangel. Er mußte den Durchschnittspreis seiner Bilder auf hundert Francs heruntersetzen, und selbst dann konnte er nur mit größter Mühe soviel losschlagen, um nicht zu verhungern.

Es ist eine Pflicht, die Namen der Männer zu nennen, die in diesen Kampfestagen des Impressionismus den Malern treu blieben, sie nach besten Kräften unterstützten und dafür als Irrsinnige angesehen wurden. Am mutigsten war Mr. Durand-Ruel, der als Händler ihre Bilder so lange kaufte, als er die Mittel dazu hatte. Er hörte erst damit auf, als seine Kasse gänzlich erschöpft war, und mußte auf einen günstigen Moment warten, wo er einige Bilder verkaufen konnte, um neue erwerben zu können. Unter den wenigen Liebhabern, die fortdauernd Bilder von ihnen kauften, waren: Mr. Faure von der großen Oper, der Maler Caillebotte und Herr von Bellio, ein reicher rumänischer Edelmann, der, nachdem er seine Studien in Paris beendet hatte, sich hier niederließ und nun der pariserischste aller Pariser wurde. Er frühstückte im Café Riche und machte sich dort zum Champion der Impressionisten bei seinen Bekannten, unter denen sich Kritiker und Männer der Wissenschaft befanden; sein Lob galt vor allem Claude Monet. Da er hinkte und schwer Treppen steigen konnte, bewohnte er ein Entre-sol in der rue Alfred-Stevens. Er hatte dort nicht Platz für seine Kunstwerke und plante daher, sich eine Galerie zu bauen, ein Projekt, das übrigens nie zustande kam. Aber er hatte, seiner Wohnung gegenüber, einen leeren Laden gemietet, wo er seine Bilder, hauptsächlich zahlreiche Claude Monets, aufstapelte. Er

Claude Monet, Stadt am Fluß.

führte seine Bekannten dorthin, um sie durch Anschauen zu überzeugen. Wenn auch seine Propaganda lange Zeit erfolglos blieb, so machte er doch nach und nach Proselyten und gehörte zu denen, die den Impressionisten zum Siege verhalfen.

Bei dem öffentlichen Verkauf von Daubignys Nachlaß zeigte es sich, in welchem Verruf damals noch die Werke Claude Monets standen. Daubigny hatte das Verdienst Monets gleich bei dessen erstem Erscheinen auf dem Salon von 1865 bemerkt. Als er während des Krieges nach London geflüchtet war, zu gleicher Zeit mit Mr. Durand-Ruel, hatte er ihm Monet empfohlen, der im Anfang des Jahres 1871 über Holland nach London kam. Herr Durand-Ruel kaufte sofort Bilder von ihm. 1873 kaufte Daubigny für 400—500 Francs eines der holländischen Bilder von Monet, den „Kanal von Saardam". Es war vor den Ausstellnngen von 1874, 1876 und 1877, die den Sturm gegen die Impressionisten hervorriefen, als es noch Herrn Durand-Ruel einigermaßen gelang, für ihre Bilder Käufer zu finden. Nach dem Tode Daubignys fand also im Mai 1878 der Verkauf statt. Ich kannte den „Kanal von Saardam", den ich als eins der schönsten Bilder Monets schätzte, und wollte daher versuchen, es zu erwerben, begab mich hin — keine Spur von dem Bilde. Ich nahm also an, daß die Erben es zu würdigen wußten und daher selbst behalten wollten. Als ich vierzehn Tage später an einem Sonntag zufällig in das Hôtel des Ventes, rue Drouot, komme, sehe ich in einem Saal einige ganz rohe Skizzen, alte schmutzige Leinwände, auf manchen etwas Farbe, am Boden ein Haufen Staffeleien, Paletten, Pinsel, mit einem Wort das ganze Handwerkszeug eines Ateliers und dazwischen einsam und verlassen der „Kanal von Saardam" von Monet. Ich glaubte, zu Boden sinken zu müssen; die Anzeige enthielt keinen Namen. Ich ging ins Bureau und hörte dort, daß dies die Auktion vom Atelier Daubigny sei, die anonym stattfand wie etwas, dessen man sich zu schämen hätte.

Zu den alten Gerätschaften hatten die Erben das Bild Monets getan, hatten es aus dem regelrechten Verkauf ausgeschlossen, den es, in ihren Augen, herabgesetzt hätte. Bei der Auktion wurde es mir für achtzig Francs zugesprochen. Als mich Verhältnisse im Jahre 1894 dazu veranlaßten, meine Sammlung zu verkaufen*), wurde der „Kanal von Saardam" von Herrn Durand-Ruel für 5500 Francs erworben. Er gab ihn weiter an Herrn Decap, der bei einem Verkauf seiner Sammlung im April 1901**) dieses Bild zum Preise von 30000 Francs zurückzog. Sollte dieses Bild nicht gerade von einem Museum erworben werden, so muß es interessant sein, zu verfolgen, bis zu welchem Preis es bei späteren Verkäufen steigen wird.

Im April 1880 nahm Monet nicht an der Impressionistenausstellung teil, da im Juni eine Kollektivausstellung seiner Werke auf dem Boulevard des Italiens von dem Journal „La Vie Moderne" veranstaltet wurde. Im selben Jahre schickte er dem Salon ein Bild ein: „die Eiszapfen", das in Vétheuil im Winter gemalt war, es wurde jedoch von der Jury refüsiert. Noch 1880 also blieb Monet verkannt. Seine Ausstellung bei der „Vie Moderne" fand in einem Saale zu ebener Erde statt, eigentlich in einem Laden, den man gratis betreten konnte. Es fand sich auch viel Publikum ein, das aber nur kam, um zu lachen und zu spotten; niemand dachte daran, die ausgestellten Werke einer näheren Prüfung zu würdigen. — 1882 nahm Monet an einer Ausstellung der Impressionistengruppe teil, und im März 1883 stellte er 56 Bilder im ersten Stock eines im Ausbau befindlichen Hauses Boulevard de la Madeleine, welches Herr Durand-Ruel zeitweise gemietet hatte, aus. Dabei konnte man konstatieren, daß die Epoche der kompletten Mißachtung vorüber war. Viele Besucher kamen, die nicht mehr lachten, die gewisse Qualitäten in

*) Verkauf Theodor Duret, 19. März 1894, No. 27.
**) Verkauf Decap (Collection M. X.), 15. April 1901, No. 17.

Claude Monet, Flußlandschaft.

den Bildern erkannten, und neue Anhänger fanden sich, hauptsächlich im Kreise junger Leute.

Der Umschwung zugunsten Monets nimmt von diesem Tage an zu, die Zeit hatte für ihn gearbeitet. Im Lauf der Jahre traten Menschen einer neuen Generation ins Leben, die durch längeren Kontakt mit seinen Werken vertraut wurden. Sie empfanden nicht mehr jenes Erstaunen und jenen Abscheu der Älteren, die das plötzliche Erscheinen einer neuen Kunst erschreckt hatte. 1865 stellte Monet zum erstenmal im Salon aus, im Jahre 1874 zum erstenmal bei den Impressionisten, und 24 Jahre später, 1889, konnte man sehen, welche günstige Veränderung sich für ihn vollzogen hatte.

1889 machten Monet und Rodin zusammen eine Ausstellung in der Salle Petit, in der sich eine größere Anzahl ihrer wichtigsten Werke befanden. 145 Bilder hatte Monet aus allen Perioden seines Schaffens gewählt, die er nicht mehr wie früher in untergeordneten, zufälligen Lokalen zeigte, sondern in einem eleganten Salon, wo sich das ganze künstlerische Paris zu treffen pflegte. Diese Probe erwies sich als erfolgreich; aus dem Katalog konnte man ersehen, wieviele Sammler Bilder von ihm besaßen. Die Kritiken bewiesen, daß die junge Schriftstellerwelt die neue Kunst würdigte. Viele Besucher wurden überzeugt; die, welche trotzdem rebellisch blieben, waren mehr oder weniger unsicher geworden und mußten eingestehen, daß die Kunst dieses Mannes eine große Macht besäße. Diese Ausstellung hatte etwas Feierliches, denn sie bedeutet für Monet den Abschluß der Periode des Mangels und der Mißachtung und den Anfang des Erfolges.

Obgleich Monet ein Pariser war, hat er nie in Paris gelebt; er blieb immer gleichgültig gegen gesellschaftliche Erfolge, gegen den Lärm und die Reklame, die mit dem Großstadtleben Hand in Hand gehen. Ihm, der immer in freier Luft arbeitete, der in der Einsamkeit weiter Felder, inmitten der Felsenklippen, am Rande

des Wassers lebte, waren all jene Rücksichten verhaßt, die der Städter zu nehmen gezwungen ist. Seine Besuche in Paris wurden seltener und seltener, schließlich tauchte er nur noch kurz dort auf, wenn eine zwingende Pflicht ihn rief. — Nachdem er seit 1866 in Argenteuil, Vétheuil und Giverny wohnte, also in immer größerer Entfernung von Paris, wurde es ihm zum Bedürfnis, ganz in der Natur, in Licht und Luft, unter freiem Himmel zu leben. In Giverny konnte er sich den Luxus eines ganz mit Blumen bepflanzten Gartens gestatten, der sich, je nach der Jahreszeit, mit bunten, glänzenden Farben schmückt, und an dem sich sein Malerauge erfreut. In diesem Punkte trifft er sich mit Whistler, der Decken und Wände seiner Wohnung mit harmonischen Farben schmückte, um seine Augen auszuruhen. Was Whistler als Städter in seinem Intérieur erstrebte, schuf sich Monet, der Mann der freien Luft, durch die Farben seiner Blumen.

Er hat die Zeiten der Prüfung und des Elends mit großer Charakterstärke ertragen und sich dann später durch den Erfolg nicht blenden lassen. Ihn lockten keine jener Ehrungen, um die sich andere erfolgreiche Künstler reißen, ja, er hat sogar den Orden der Ehrenlegion zurückgewiesen. Er war stets der ehrlichste Kamerad für seine Kollegen; Degas, Pissarro, Cézanne, Renoir und Sisley hatten keinen wärmeren Bewunderer als ihn. Stets hat er seine große Verehrung für Manet ausgesprochen und immer bekannt, wieviel er seinem Einfluß zu Anfang schuldete. 1890 ergriff er die Initiative zu einer Liste mit Unterschriften, die die Aufnahme der „Olympia" von Manet ins Luxembourg bezweckte. Länger als ein Jahr scheute er weder Zeit noch Mühe, bis es ihm gelang, 20000 Francs zusammenzubekommen, um den Ankauf von Madame Manet und die Annahme des Bildes im Museum zu erreichen. Als Zola in der Dreyfus-Affäre sich in die vorderste Reihe der Kämpfer gestellt hatte zugunsten des Verurteilten, war Monet

Claude Monet, Windmühlen in Holland.

einer der ersten, der sich öffentlich zu ihm bekannte gegen die entfesselte Wut eines ganzen Volkes. Er hatte sich bis dahin nie in irgendeine öffentliche Angelegenheit gemischt, und tat es auch nicht wieder, aber hier, wo er meinte, es sei die Pflicht eines jeden, Partei zu ergreifen, stellte er sich ohne Zögern in die Reihen derer, die nach seinem Gefühl für Wahrheit und Gerechtigkeit kämpften.

Sisley

Alfred Sisley wurde am 30. Oktober 1839 in Paris geboren. Seine Eltern waren Engländer. Der Vater war Handelskommissionär in Paris und hatte seine Kundschaft in Südamerika. Er war reich und gab seinen Kindern, zwei Söhnen und zwei Töchtern, eine gute Erziehung. Mit erreichtem 18. Lebensjahre schickte er seinen Sohn Alfred nach England, um sich in der englischen Sprache zu vervollkommnen und den Handel zu erlernen. Aber der junge Mann zeigte für das Geschäftliche gar kein Verständnis. Als er nach Paris zurückgekehrt war, fühlte er sich unwiderstehlich zur Malerei hingezogen und trat in das Atelier von Gleyre ein.

Im Jahre 1892 traf er dort Claude Monet, Bazille und Renoir und wurde mit ihnen intim befreundet.

Er hatte erst nicht daran gedacht, die Kunst zu seinem Beruf zu machen, sondern betrachtete das Studium anfangs als Spielerei, wie ein reicher Mann etwas betreibt, um sein Leben damit zu verschönern. So war er zuerst wenig produktiv im Vergleich zu seinen Freunden, Claude Monet und Renoir, deren Pinsel zugleich ihr Existenzmittel bedeutete.

Er stellte zum erstenmal im Jahre 1866 im Salon aus, dann folgten im Jahre 1868 Landschaften, die in ihrer Tonbeschaffenheit, Auffassung und Ausführung an Corot oder Courbet erinnerten. Die Zahl dieser Frühwerke ist sehr gering.

Im Jahre 1870 erkrankte sein Vater während des Krieges und war außerstande, die geschäftliche Krisis zu überwinden. Er erlitt große Verluste, die seinen Ruin und bald darauf seinen Tod zur Folge hatten. Alfred Sisley, der sich bis dahin als Sohn reicher Eltern betrachtet hatte, befand sich plötzlich aller Mittel entblößt,

A. Sisley, Frühlingslandschaft.

allein auf sein Talent als Maler angewiesen. Nach 1870 widmete er sich ganz und gar der Malerei, die ihm von nun ab die Existenzmittel für sich und seine Familie verschaffen sollte, denn er war verheiratet und hatte Kinder zu versorgen. Damals hatte sein Freund Claude Monet unter dem anfänglichen Einfluß Manets die Lehre von den hellen Tönen übernommen, entwickelte es weiter und wandte es bei der Landschaftsmalerei direkt nach der Natur an. Sisley machte sich ebenfalls diese Technik zu eigen und malte in hellen, leuchtenden Tönen im Freien. Man sieht daraus, welchen Einfluß die einzelnen Künstler aufeinander ausgeübt haben, Manet auf Monet und dieser wiederum auf Sisley. Ich wiederhole übrigens, es handelt sich hier nicht um eine Kopie oder sklavische Nachahmung, sondern um gemeinsame Grundbegriffe, die von Künstlern auf der Suche nach neuen Zielen gefunden werden. Im Grunde sind sie alle Originale, die niemals ihre Eigenart verlieren. In der Gruppe der Impressionisten kann man tatsächlich Monet und Sisley nicht voneinander trennen, sie bilden ein Paar und ähneln einander mehr, als irgendeinem der anderen; trotzdem behält jeder seine Eigenart, seine Farben und seine Art und Weise zu sehen und zu fühlen.

Ein charakteristischer Zug Sisleys ist es, die Natur in ihrer Heiterkeit wiederzugeben. Seine Auffassung wirkt verführerisch, sie ist voller Empfindung und läßt an Corot denken. Wir können heute schon kaum mehr verstehen, daß Sisley umstürzlerisch gewirkt hat: er ist von einer zarten Grazie, Monet wirkt robust neben ihm, die Wurzeln seiner Kunst liegen in der Schule von Barbizon, er scheint oft Daubigny näher zu stehen als Manet. Er malte das klare Wasser der Flüsse und deren buntbelaubte Ufer, das Land in der Frühlingsblüte oder im Sommersonnenschein.

Seine Bilder sind übrigens sehr mannigfaltig; er malte auch Stadt- und Dorfansichten; Schneebilder sind ihm immer ganz besonders gut gelungen. Im Jahre 1870 stellte er zum letztenmal

im Salon aus, dann ging er in den Jahren 1874, 1876 und 1877 zu den Impressionisten über. Seine Originalität bestand hauptsächlich in einem neuen überraschenden Kolorit, das die höchste Mißbilligung hervorrief. Man beschuldigte ihn, in einem erkünstelten violetten Ton zu malen. Heute ist man daran gewöhnt, daß Landschaftsmaler die Töne ungebrochen nebeneinandersetzen, um Licht zu erzielen. Die Farbenskala Sisleys ist durchaus ruhig und spricht von richtiger Naturbeobachtung. Als man sie damals sah, wurde sie nicht verstanden, denn man hatte sich im Publikum noch nicht einmal an den viel graueren Ton von Corot, Courbet und Jongkind gewöhnt.

Im Verein mit seinen Freunden, den Impressionisten, zeigte Sisley, welchen Farbenwechsel das Spiel des Lichtes zu verschiedenen Stunden, Tagen und Jahreszeiten in der Natur hervorrufen kann; das brachte die Leute gänzlich aus der Fassung. Den Effekt des vollen Sonnenlichtes gab er mit Vorliebe durch einen rosa-violetten Ton wieder. Heute scheint uns dieser Ton äußerst glücklich gewählt, um uns einen heiteren und zarten Eindruck zu übermitteln, aber damals rief er allgemeines Entsetzen hervor. Der arme Sisley mußte viel Ärger und Verdruß ertragen, bis die Feinheit seiner Kunst erkannt und gewürdigt wurde.

Jetzt, wo andere Einnahmequellen fehlten, mußte er einzig und allein von seiner Malerei leben, was ihm unglaublich erschwert wurde. Um Käufer zu finden, versuchte er, zusammen mit einigen Freunden, die Bilder öffentlich zum Verkauf zu stellen.

Zwei Auktionen im Hôtel Drouot sind auf diese Weise zustande gekommen; die erste fand am 24. März 1875, die zweite am 28. Mai 1877 statt. Das erstemal hatte Sisley 21 Bilder hingeschickt, die zusammen nur 2455 Francs brachten, d. h. jedes etwas über 100 Francs. Zwei darunter, allerdings große Bilder, erreichten den Preis von 200 Francs, und eins, die Abdämmung der Themse in Hampton Court, brachte sogar den Ausnahmepreis von 300 Francs.

A. Sisley, Straße nach Versailles.

Bei derselben Gelegenheit hatte Claude Monet auch 20 Bilder eingeschickt, von denen das einzelne den Durchschnittspreis von 200 – 300 Francs erzielte. Bei dem Verkauf von 1877 brachten die elf Bilder von Sisley die magere Gesamteinnahme von 1387 Francs.

Diese Auktionen waren in Wirklichkeit ein Unglück für den Künstler. Sisley geriet in höchste Not, er gab seine besten Bilder hin und erhielt dafür kaum 100 Francs, abzüglich der Unkosten. Außerdem hatte das Publikum auf der Auktion von 1877, also in demselben Jahre, in dem die Impressionistenausstellung allgemeinen Schrecken hervorgerufen hatte, sich derartig lustig gemacht über die Bilder und sie mit solchem Hohngelächter empfangen, daß die Künstler auf ihre Zuflucht zur Auktion verzichteten. Sie erhielten Spottpreise und mußten sich noch obendrein öffentliche Beleidigungen gefallen lassen. Fortan mußte sich Sisley auf das Äußerste einschränken, denn die Preise, die seine Bilder bei einem Verkauf unter der Hand erzielten, waren sehr niedrige. In den Jahren des absoluten Mißverständnisses haben alle Impressionisten viel Elend ertragen müssen, der Unglücklichste von ihnen war aber Sisley, denn er hat am meisten darunter gelitten. Cézanne lebte von der Pension, die sein Vater ihm gab, Renoir malte Porträts, die ihm etwas einbrachten, Monet und Pissarro, die ersten der neuen Kunst, hatten sich eine kleine Kundschaft erobert, so daß sie ihre Bilder nicht unter dem Preise von 100 Francs weggeben mußten. Sisley war zuletzt erschienen und noch dazu zu einer Zeit, in der sich keine Käufer mehr fanden. So befand er sich in einer solchen Notlage, daß er gezwungen war, seine kleinen Bilder für 30 und 25 Francs fortzugeben. Derart niedrige Preise wurden Pissarro und Cézanne niemals geboten; das wenigste, was diese je für ihre Bilder erhielten, waren 40 Francs.

Unter den wenigen Menschen, die Sisley während seines größten Elends unterstützten, befand sich Murer, der Zuckerbäcker und

Restaurateur zugleich war. Murer hatte in ganz jungen Jahren allein in der Welt dagestanden und war, um sein Leben zu fristen, als Lehrling bei einem Konditor eingetreten. Später wurde er selbständig und eröffnete auf dem Boulevard Voltaire eine Konditorei, verbunden mit einem Restaurant. Doch sein Beruf war ihm nur ein Notbehelf, und er wünschte sehnlichst, ihn aufgeben zu können. Er interessierte sich sehr für Kunst und Literatur; nachdem er sich zur Ruhe gesetzt hatte, schrieb er Romane und malte Bilder. Während er sein Restaurant noch hatte, machte er durch Guillaumin, mit dem er von seiner Vaterstadt Moulins her befreundet war, die Bekanntschaft der Impressionisten. In den Jahren bitterster Not, wo es Tage gab, an denen sie sich angstvoll fragten, wo sie das Essen hernehmen sollten, öffnete er ihnen bereitwillig sein Restaurant. Sie durften sich bei ihm sattessen. Am meisten benutzten Sisley und Renoir diese Hilfe. Nach einer bestimmten Anzahl verzehrter Mittagbrote gab man anstatt Geld ein Bild. Außerdem kaufte er nach und nach eine ganze Anzahl Bilder zum damaligen Preis, der uns heute unglaublich gering erscheint, den aber mit Ausnahme weniger Freunde niemand geben wollte. So war er einer der ersten, die den Wert der Impressionisten erkannten, und der es verstand, sich eine Sammlung ihrer Bilder anzulegen. Außerdem half er ihnen zur Zeit ihres größten Elends, ihr Leben zu fristen und vertröstete sie auf bessere Zeiten.

Ich habe seinerzeit in der Revue Blanche Briefe von Sisley veröffentlicht, die bekunden, wie sehr sein Gemüt unter dem Druck der allgemeinen Feindseligkeit und der anhaltenden Not gelitten hat. Sein ganzer Ehrgeiz beschränkte sich auf den Wunsch, seine Bilder für 100 Francs zu verkaufen, mehr hatte er auf der Auktion nicht bekommen können, und jetzt konnte er auch das nicht einmal erreichen. Ich führe hier einen Brief von ihm an, der zeigt, was für Kombinationen er machte, um ein an und für sich sehr schlechtes

A. Sisley, Die Brücke.

Resultat zu erzielen, jedoch in seiner damaligen Verfassung glaubte er, daß hiervon sein Glück abhinge.

„Mein lieber Duret,

Vor ihrer Abreise aus Paris haben Sie sicherlich bei dem Verkauf Hoschedé bemerkt, daß das Publikum mir jetzt freundlicher gesinnt ist. Ich will mich Ihnen gegenüber ja nicht selbst herausstreichen, aber der Sommer geht vorüber, und ich verliere meine kostbarste Zeit.

Wäre es Ihnen nicht möglich, unter Ihren Freunden von der Saintonge jemand zu finden, der so viel auf Ihr künstlerisches Urteil gibt, um sich von Ihnen überreden zu lassen, etwas Geld in Bildern von Malern wie mich z. B. anzulegen. Wenn Sie den betreffenden gefunden haben, machen Sie ihm bitte folgenden Vorschlag: er soll mir ein halbes Jahr lang monatlich 500 Francs geben und dafür 30 Bilder erhalten. Nach Ablauf von sechs Monaten kann er, falls er nicht geneigt ist, 30 Bilder von demselben Maler zu behalten, einige 20 durch Verkauf wieder fortgeben. Auf diese Weise kann er das verauslagte Geld wiedererlangen und 10 Bilder umsonst behalten.

Tual, der Auktionskommissar, Nachfolger von Boussaton, hat mich auf diesen Gedanken gebracht. Ich traf ihn in den letzten Tagen und habe ihm ein Bild verkauft. Er hat mir dringend geraten, im nächsten Winter Bilder zum Verkauf zu stellen, er glaubt bestimmt, ich werde Erfolg haben. Sie sehen, mein lieber Duret, daß der Vorschlag ganz praktisch ist und hoffentlich gelingen wird. Verschaffen Sie mir nur den richtigen Mann, der darauf eingeht.

Für mich handelt es sich darum, den Sommer nicht ohne ernste Arbeit, ohne etwas Gutes zu schaffen, vorübergehen zu lassen. Später wird sich die Sache schon machen. Dann kommt Petit bald wieder, er wird mir schon weiter helfen.

Ich bin fest davon überzeugt, daß Sie Ihr möglichstes tun werden, meinen Wunsch zu erfüllen. Ihrer gütigen Antwort entgegensehend, drücke ich Ihnen freundschaftlich die Hand.

18. August 1878.

A. Sisley."

Wenige Monate später wollte er wieder im Salon ausstellen. Er hatte begründete Zweifel, ob man ihn dort aufnehmen würde.

„Mein lieber Duret,

Ich bin überzeugt davon, Sie sind mir freundschaftlich gesinnt, und werden im gegebenen Augenblick für mich eintreten. Einige Freunde haben fest versprochen, mir zu helfen. Zum Teil tun sie es aus Freundschaft, zum Teil, weil sie an meinem Erfolg interessiert sind. Ich rechne fest auf Ihr Entgegenkommen.

Ich habe es satt, so weiter zu leben wie bisher. Der Augenblick der Entscheidung ist für mich gekommen. Unsere Ausstellungen haben allerdings dazu beigetragen, uns bekannt zu machen, das war sehr nützlich für uns, aber ich bin der Meinung, daß man sich nun nicht länger mehr abschließen soll. Es wird noch lange dauern, bis wir das Prestige, offiziell ausgestellt zu werden, entbehren können. Darum habe ich mich jetzt entschlossen, wieder im Salon auszustellen. Werden meine Bilder aufgenommen, was ich diesmal bestimmt erhoffe, so werde ich voraussichtlich gute Geschäfte machen. Um die Aufnahme zu erwirken, rufe ich alle Freunde, die Interesse an mir nehmen, zu Hilfe. Ich will arbeiten, und möchte, daß meine Bilder in würdiger Umgebung gesehen werden. In den nächsten Tagen verlasse ich Sèvres, aber ich bleibe in der Umgebung von Paris.

Sèvres, den 14. März 1879.

A. Sisley."

Wie tieftraurig sind diese Briefe! Ein Mann mit solchem Talent, der 38 Jahre alt geworden ist, sucht als Inbegriff seines höchsten

A. Sisley, Die Brücke von Moret.

Glückes einen Kapitalisten, der ihm für 30 Bilder 3000 Francs gibt, und es ihm auf diese Weise ermöglicht, sechs Monate lang zu leben und zu arbeiten. Derselbe Mann hat nun den dringenden Wunsch sich bei der großen Ausstellung im Salon zu beteiligen. Hunderten von Minderwertigen steht die Ausstellung offen, aber er muß erkennen, daß ihm als einem Unwürdigen vielleicht versagt wird, was andere als ihr gutes Recht betrachten. Man muß lobend anerkennen, daß Sisley trotz seiner verzweifelten Lage niemals daran gedacht hat, seine Bestrebungen aufzugeben. Er hat dem Publikum, um es für sich einzunehmen, auch nicht die kleinste Konzession gemacht. Er folgte nicht dem Beispiele vieler, die es verstanden, das Publikum anzulocken, und sich seinen Wünschen zu fügen. Er blieb seiner Eigenart treu, trotzdem sie ihn ins Elend brachte; denn sie war der Ausfluß seiner Persönlichkeit. Was er einmal für richtig erkannt hatte, dem blieb er treu, es koste was es wolle. Durch seine Ausdauer hat er ein schönes Beispiel von Rechtschaffenheit und künstlerischer Tapferkeit gegeben. Sisley hat immer in der Umgegend von Paris gelebt. Vor dem Kriege wohnte er in Louveciennes und in Bougival, später bis zum Jahre 1875 in Voisins und in Marly. Die Ansichten der Seine von Port-Marly und aus der Umgegend, sowie die Blicke auf die Obstgärten von Louveciennes stammen aus dieser Zeit; von 1875–1879 wohnte er in Sèvres. Dort malte er die Ufer der Seine in der Nähe von Meudon und Saint-Cloud. Im Jahre 1879 siedelte er in die Nähe von Moret und bald darauf nach Moret selbst über, dort blieb er endgültig wohnen. Die Ufer des Loing sowie Moret selbst boten ihm zahlreiche malerische Motive. Moret mit seiner Brücke, seiner Kirche, seinen Mühlen und Häusern zu beiden Ufern des Flusses ist im Gedächtnis aller derjenigen lebendig, die sich mit Sisleys Kunst beschäftigt haben.

Im Jahre 1874 nahm ihn M. Faure, der Bariton der großen Oper, mit nach England. Von dort brachte er Ansichten der

Themse bei Hampton Court zurück. Im Jahre 1894 malte er in der Normandie, nicht weit von Rouen. Im Jahre 1897 verweilte er vom Mai bis Oktober an der Gallischen Küste, in der Nähe von Swansea und Cardiff, in Longlang und in Pennart. Dort malte er die steil abfallende Felsenküste und das Meer. Sisley sprach geläufig englisch; das erleichterte ihm das Arbeiten in England ungemein, doch machte er wenig Gebrauch davon. In bezug auf Sitten und Ansichten war er durch und durch Franzose. Er liebte Frankreich und fühlte sich in England fremd und verlassen.

Im Jahre 1895 wollte er sich naturalisieren lassen und tat die dazu nötigen Schritte. Aber er war nicht imstande, die erforderlichen Familienpapiere herbeizuschaffen, und so blieb sein Gesuch unberücksichtigt. Er starb als englischer Untertan, an den Folgen eines Krebsleidens, am 29. Januar 1899.

Einen nennenswerten Zuwachs seines Vermögens hat Sisley nicht mehr erlebt. Er quälte sich bis zum letzten Tage, obgleich sich seine Lage durch den leichteren Verkauf seiner Bilder etwas verbessert hatte. Doch auf andere Weise war ihm eine gewisse Anerkennung zuteil geworden. Seine Bitte, wieder im Salon auszustellen, war abschlägig beschieden worden, der Salon war ihm ein für allemal verschlossen, aber im Jahre 1890 trat die Société nationale des Beaux arts zusammen und schuf einen zweiten Salon, eine eigene Ausstellung im Champ-de-Mars, wo er bereitwilligst aufgenommen wurde. Die Société des Artistes français war darüber sehr entrüstet und behielt ihren alten Salon bei. Im Champ-de-Mars stellte er in den Jahren 1894, 1895, 1896 und 1898 jedesmal sieben bis acht Bilder aus. Es war von großer Bedeutung für ihn, auf diese Weise in einer glänzenden Ausstellung von einem großen Publikum gesehen zu werden. Das gab ihm ein gewisses Relief.

Aber plötzlich trat eine große Veränderung ein. Die Achtung,

A. Sisley, Sommersonne.

die man den Werken des lebenden Sisley verweigert hatte, wurde jetzt dem toten Sisley zuteil. Es ist längst bekannt, daß der Tod eines Künstlers einen außerordentlich günstigen Einfluß auf den Erfolg seiner Werke ausübt und ihnen oft großen Erfolg verschafft. Folgende Geschichte Teniers' ist wohl bekannt: Teniers hatte so viele Bilder gemalt, daß er sie nicht unterbringen konnte, da ließ er das Gerücht seines Todes verbreiten, und sofort stritt man sich um seine Werke. Was beim angeblichen Tode Teniers' erfolgt sein soll, ist aber tatsächlich bei Sisleys Tode eingetroffen. Nach Ablauf von drei Monaten wurden zum Besten seiner beiden Bilder in dem Petitschen Saale, Rue de Sèze, 27 Bilder aus seinem Nachlasse verkauft. Sammler und Händler stritten sich um seine Werke. Die Preise waren ganz andere als die bei den früheren Verkäufen in den Jahren 1875 und 1877, wo der Durchschnittspreis kaum 100 Francs betrug. Die 27 Bilder brachten die Summe von 112320 Francs.

Jetzt wurden die Werke Sisleys plötzlich allgemein beliebt. Man sieht, welche Änderung sich unter einer neuen Generation, die den Geschmack der früheren Zeit nicht kennt, vollziehen kann. In der Zeit des absoluten Mißverständnisses hatten alle, die die Impressionisten im allgemeinen und Sisley im besonderen lobten, in den Wind gepredigt, aber jetzt kamen neue Menschen, sie begannen deren Lob zu singen und fanden ein Publikum, das ihnen glaubte und ihren Rat befolgte. Neue Händler und neue Kunstliebhaber erstanden. Vor allem waren die Brüder Joseph und Gaston Bernheim von dem neuen Kunstgeschmack ganz und gar durchdrungen, sie hielten die Bilder von Sisley für besonders gut und empfahlen sie, so viel sie nur konnten. Sie suchten die Besitzer der Bilder auf, die dieselben früher zu niedrigen Preisen erworben hatten, und so kamen sie aus ihrem Versteck hervor, um in die besten Sammlungen eingereiht zu werden. Auf diese Weise wanderten in dem Jahre nach Sisleys Tode viele seiner Bilder von

Hand zu Hand und ihre Preise stiegen immer mehr. Wie sehr man sie schätzte, zeigt uns aber erst der Verkauf von Tavernier am 16. März 1900. Unter seinen 14 Bildern befand sich sein Hauptwerk, „die Überschwemmung", sie erregte allgemeines Aufsehen und wurde als ein Meisterwerk bewundert. Die reichsten Kunstliebhaber stritten sich um das Bild, welches schließlich dem Grafen Isaak de Camondo für den enormen Preis von 43 000 Francs zugesprochen wurde.

Sisley, welcher von allen Impressionisten am schwersten gelitten hatte, sollte der erste sein, dem das Publikum, wie eine Art Genugtuung, seine Gunst bezeugte. Die Einwohner von Moret haben ihm in ihrer Stadt nahe der Brücke ein Denkmal errichtet und werden das Andenken des Künstlers, der in ihrer Mitte gelebt hat, in Ehren halten.

Renoir

Das eigenste Prinzip der impressionistischen, direkt nach der Natur schaffenden Maler war, die Gegenstände in den flüchtigen und veränderlichen Färbungen wiederzugeben, die aus dem Wechsel des Lichtes und den Wirkungen der Luft resultieren. Die Dinge erscheinen in ihren Bildern farbiger und lebendiger, als auf den Bildern der Maler, die in den Ateliers gearbeitet hatten. Was die andern für die Landschaftsmalerei taten, schuf Renoir für den Menschen. Die Gesichter, das Fleisch, die Kleidung und das Beiwerk, alles dies bekam einen neuen Glanz auf seinen Bildern. Die Menschen, die er malt, erscheinen farbig in einem hellen Ensemble, mit einem außerordentlichen Reichtum farbiger Töne in einem leuchtenden Ganzen. Zu dieser persönlichen Note ist er jedoch keineswegs gleich von vornherein gekommen; erst mit der Zeit und in verschiedenen Etappen hat er sie erreicht.

Renoir (Pierre Auguste) ist am 25. Februar 1841 in Limoges geboren. Er war drei oder vier Jahre alt, als sein Vater, ein kleiner Schneider, mit seiner Familie nach Paris übersiedelte, in der Erwartung, dort Geld zu verdienen. Hier fand er nicht das erträumte Glück, er lebte recht armselig und da er fünf Kinder zu ernähren hatte, so mußte jedes von ihnen so früh wie möglich Geld verdienen. Auguste wurde Porzellanmaler, auf Anraten seines Vaters, der dieses Gewerbe von Limoges her kannte. Vom dreizehnten bis zu seinem achtzehnten Jahre blieb er bei diesem Handwerk; und es war damals sein heißer Wunsch, in die Manufaktur von Sèvres einzutreten, um weiter als Porzellanmaler seine Karriere zu machen.

Diesen Plan mußte er plötzlich aufgeben. Die Dekoration des Porzellans, die bis dahin durch Handarbeit von Malern besorgt

A. Renoir, Knabenbildnis.

Auguste Renoir, Akt. Radierung.

wurde, erhielt plötzlich mittels einer neuen Erfindung maschinellen Betrieb. Nun mußten sich die Porzellanmaler, jedes Verdienstes beraubt, andere Arbeit suchen. Renoir entdeckte nach einiger Zeit unerwünschter Ruhe eine neue Geldader, nämlich die Bemalung von Vorhängen.

Inzwischen hatte er eine große Handfertigkeit erlangt, und da seine angeborenen künstlerischen Fähigkeiten sich entwickelt hatten, konnte er sich mit solcher Überlegenheit seiner neuen Arbeit widmen, daß er nach drei oder vier Jahren genügende Ersparnisse gemacht hatte, um seinen Beruf zu verlassen, den Ehrgeiz des nun erwachten Künstlers zu befriedigen und in das Atelier eines anerkannten Malers, Gleyre, einzutreten. Dort, 1861 bis 1862, traf er mit Sisley und Bazille, dann mit Claude Monet zusammen und schloß mit ihnen Freundschaft.

Zum erstenmal schickte er ein Bild, das refüsiert wurde, in den Salon 1863. Noch in der romantischen Art empfunden, stellte es eine nackte Frau dar, die auf einem Lager ruht, neben sich einen Zwerg, der auf einer Guitarre spielt. 1864 reichte er wiederum ein Bild im romantischen Stil ein, das diesmal angenommen wurde. Es stellte Esmeralda, Victor Hugos Heldin dar, die nachts auf dem Grève-Platz tanzt, die Türme von Notre-Dame im Hintergrund. Renoir vernichtete die beiden Bilder, als er anfing direkt nach der Natur zu malen. Dieser glückliche Wandel vollzog sich schon im Jahre 1865, und zwei nach der Natur gemalte Bilder werden vom Salon angenommen: das Porträt von Mme. W. S. und „Ein Sommerabend".

Auf den Salon von 1866 und 1867 erscheint er nicht; wahrscheinlich sind von ihm eingereichte Bilder zurückgewiesen worden. Zum Salon 1868 schickt er „Lise", ein weißgekleidetes junges Mädchen, in ganzer Figur, mit einem Sonnenschirm in der Hand; das Bild wird angenommen. Dies Werk, jetzt im Museum in Hagen, zeigt einen großen Schritt vorwärts, es ist im Freien, im Wald von Fontainebleau gemalt. Die Mädchengestalt, der Waldboden und ein Baumstamm hinter ihr erhalten Lichtflecke und Reflexe, die die Sonne durch Laubwerk wirft: die Prinzipien der Pleinair-Malerei zeigen sich hier schon, aber gleichzeitig zeigen sich noch Züge, die von Courbet stammen, jenem Meister, der damals

A. Renoir, Akt.

alle jungen Maler beeinflußte, die sich der direkten Beobachtung der Natur hingaben. Im Salon 1869 erschien von Renoir „im Sommer", jetzt in der Berliner Nationalgalerie, wobei dieselbe „Lise" des vergangenen Jahres ihm zum Modell diente. Diesmal in halber Figur, mit nackten Armen, die verschränkten Hände auf den Knien, das schwarze Haar von den Schultern aufgelöst herunterhängend. Auch dieses Bild war in voller Sonne gemalt und hinter dem Mädchen war das sehr lebhafte Grün des Laubes hie und da von den Sonnenstrahlen durchleuchtet. Es bildete wieder einen neuen Schritt vorwärts auf dem Wege zur farbigen und leuchtenden Freilichtmalerei.

1870 bringt Renoir zwei Bilder in den Salon: eine „Badende" und eine „Frau aus Algier". Die „Badende" war ein sehr geschlossenes Bild, eine nackte, lebensgroße Frau, stehend en face gesehen. Auch die „Frau aus Algier" war lebensgroß, auf einem Sofa ausgestreckt und hatte nichts Algerisches an sich als den Namen: in Wirklichkeit war es eine Pariserin in einem orientalischen Phantasiekostüm.

Im Jahre 1871 kam kein Salon zustande wegen des Krieges und der Bürgerunruhen, die alles normale Leben unterbrachen. Der Salon wird wieder im Jahre 1872 eröffnet und Renoir beschickt ihn mit einem großen Bilde, das zurückgewiesen wird. Es zeigte unter dem Titel „Pariserinnen in algerischem Kostüm" in einem Interieur eine Gruppe Frauen in orientalischem Phantasiegewand. Alle Partien des Bildes waren voll Licht, selbst die Schatten waren farbig.

In den Salon 1873 schickt Renoir zwei Bilder, die ebenfalls zurückgewiesen werden: die „Reitallee*) im bois de Boulogne und ein Porträt. Sieht man dies Bild heute, so ist man erstaunt, daß eine Jury es jemals hat zurückweisen können. Eine

*) Dies Bild gehörte Herrn Henri Rouart und ist 1913 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle übergegangen.

Reiterin, ungefähr lebensgroß, auf einem Pferde trabend, neben ihr ein Knabe auf einem Pony galoppierend, reiten auf den Beschauer zu; es ist ein Bild von großer Kraft und Schönheit der Ausführung. Wahrscheinlich ist das Kolorit, das damals durch seine Neuheit verwirrte, an der Zurückweisung schuld, denn es zeigte die Renoir und den Impressionisten eigentümlichen Reflexe und Töne.

Da es immer schwieriger wurde, mit der jetzt vollentwickelten Eigentümlichkeit seines Schaffens im Salon angenommen zu werden, entschloß sich Renoir dazu, seine Bilder mit denen seiner Freunde Claude Monet und Sisley außerhalb des Salons in Privatausstellungen zu zeigen. Er nimmt daher 1874 an der ersten Impressionistenausstellung bei Nadar auf dem Boulevard des Capucines teil und bringt fünf Ölbilder sowie ein Pastell; darunter zwei Werke, die man zu seinen besten rechnen kann: die „Tänzerin" und die „Loge". Die „Tänzerin" ist ein ganz junges Mädchen, in Lebensgröße, in einem bauschigen Tüllrock stehend. Die „Loge" stellt eine Dame dar, im Theater, neben ihr ein junger Mann in Frack und weißer Krawatte. Jetzt werden sie von der ganzen Welt bewundert, aber 1874 erregten sie nur Spott und Lachen.

Renoir brachte in der zweiten Ausstellung der Impressionisten 1876 bei Durand-Ruel achtzehn verschiedene Werke. Das waren die Jahre, in denen die Impressionisten, sich gegenseitig anregend, die ganze Fülle ihrer Originalität erreichten. Renoir, ebenso wie seine Freunde, betonte in jeder neuen Ausstellung seine Eigenart stärker, und seine Bilder im Jahre 1877 in der rue le Péletier zeigen schon alle für ihn charakteristischen Merkmale. Die Hauptbilder waren „die Schaukel" und „der Ball auf Montmartre", die mit der Sammlung Caillebotte ins Luxembourg-Museum gekommen sind.

„Die Schaukel" und „Der Ball auf Montmartre," auch „Moulin de la Galette" genannt, zeigen, wie bei der „Lise", wiederum

A. Renoir, Junge Pariserin.

Menschen in freier Luft unter einem von der Sonne beglänzten Laubdach. Aber in der Zwischenzeit von 1868 bis 1877 hatte es Renoir durch seine Beharrlichkeit, in freier Luft zu malen, erreicht, mehr und mehr das Spiel des Lichts und die Farben der Natur zu meistern, und tatsächlich erschien jetzt sein Laubwerk ganz anders gefärbt als 1868. Damals zeigte es noch jenes helle Grün, das bis dahin von den Landschaftern als permanente Note bevorzugt wurde, und die Lichtflecken hatten die gelbe Nüance, die allgemein angewendet wurde, um die direkt von der Sonne beleuchteten Stellen, im Gegensatz zu den Schattenpartien, darzustellen. Jetzt aber hatten die Impressionisten Pissarro, Monet, Sisley und Renoir übereinstimmend erkannt, daß die Farben des Lichts und des Schattens in freier Luft niemals gleich sind, daß sie wechseln je nach der Stunde, der Jahreszeit und den atmosphärischen Bedingungen. Im Bestreben, so wahr als möglich zu sein, waren sie dahin gekommen, den Glanz des Lichtes und die Schatten bei jeder Gelegenheit verschiedenfarbig zu malen. Man sieht von Pissarro und Monet gemalte Schnee- und Rauhreifeffekte in der Sonne, wobei die Schlagschatten beinahe blau sind, und Sisley hat sonnige Bodenpartien rosa-violett gemalt. Auf demselben Wege hatte Renoir jetzt auf seiner „Schaukel" und dem „Ball auf Montmartre" seinen Personen und dem Erdboden einen allgemeinen violetten Ton unter dem von der Sonne beleuchteten Laubwerk gegeben. Seitdem ist man so vertraut mit den farbigen Schatten geworden, die violetten Töne haben sich so oft wiederholt, daß sie unbeanstandet passieren. 1877 erschienen sie jedoch als eine ungeheuerliche Neuerung. Man hielt sich damals an das traditionelle Übereinkommen, wonach Schatten und Licht als feststehende Gegensätze angesehen wurden. Der Schatten wurde, wenn auch einmal tiefer, einmal leichter, stets einförmig schwarz gemalt. Renoir, der einen violetten Ton für die Schattenpartien anwandte, wurde daher als extravaganter Nichtskönner und als ein Verächter der

Regeln verschrien. Er trug durch seine Originalität dazu bei, Verachtung, Schmähungen und Lachstürme zu entfesseln, die die Impressionisten bei ihren Ausstellungen begrüßten, und mußte die größten Entbehrungen ertragen, um von dem Verkauf seiner Bilder einigermaßen leben zu können.

Er hatte bei seinem Erscheinen Geldmangel gekannt, die größte Dürftigkeit erduldet und war eigentlich nie ganz frei von materiellen Sorgen, doch jetzt nach seinen Ausstellungen bei den Impressionisten befand er sich in größerer Verlegenheit als je. Um neue Hilfsquellen zu erschließen, vereinigte er sich mit Claude Monet, Sisley und Berthe Morisot im März 1875, um im Hôtel Drouot zum erstenmal einen öffentlichen Verkauf zu veranstalten; im Mai 1877 schritt er zu einem zweiten mit Pissaro, Sisley und Caillebotte. Die erzielten Preise waren spottschlecht. Bei dem Verkauf im Jahre 1875 brachten 20 Bilder nur 2150 Francs. Und dabei befanden sich darunter hervorragende und wichtige Bilder, wie: „Vor dem Bade", das eine junge Frau darstellt mit entblößtem Oberkörper, mit erhobenen Armen ihr Haar lösend, das 140 Francs brachte. „Ein Blick auf den Pont-Neuf" erzielte ausnahmsweise 300 Francs. Nach der Ausstellung rue le Péletier, 1877, hatte der Verkauf keinen besseren Erfolg, denn für 16 Bilder erhielt er nur 2005 Francs.

Renoir verzichtete nach dem Mißerfolg der beiden öffentlichen Verkäufe auf neue Versuche. Bei der allgemeinen Mißachtung konnte er auch nicht daran denken, seine Bilder einigermaßen anständig unter der Hand zu verkaufen. Die Frage, wie er mit seiner Arbeit wenigstens so viel Geld, als zum Leben nötig war, verdienen konnte, war demnach brennend geworden. Er versuchte sie dadurch zu lösen, daß er sich dem Porträtmalen widmete. Er hatte schon lange Übung darin; unter anderen hatte er die interessanten Porträts seiner Freunde Bazille, Monet und Sisley gemalt. Jetzt entwickelte er sich weiter in dieser Richtung und malte Porträts,

Auguste Renoir, Zeichnung zur Lise.

die nach Größe und Anordnung zu den wichtigsten Werken gehören, und auf diesem Wege erhielt er von aufgeklärten und reichen Leuten genügende Unterstützung, um nicht weiter in der äußersten Dürftigkeit leben zu müssen.

Mr. Choquet, ein Mann von sicherem Geschmack, war er erste, der bei Renoir Porträts bestellte. Er hatte zuerst in seiner Jugend Delacroix bewundert, dann, als er zum erstenmal die Impressionisten sah und diese bei ihrem Erscheinen einen allgemeinen Sturm des Abscheus erregten, voller Verständnis in ihnen große Künstler erkannt. Er war hauptsächlich mit Renoir und Cézanne befreundet. Renoir malte zwei Porträtköpfe nach ihm, drei Bilder seiner Frau in verschiedenen Posen und nach einer Photographie ein kleines Porträt einer verstorbenen Tochter. Die meisten dieser Bilder waren auf der Ausstellung im Jahre 1876 zu sehen. Da aber Herr Choquet damals in bescheidenen Verhältnissen lebte, konnte er nur kleinere Bilder bestellen. Jetzt aber lernte Renoir reiche Leute kennen, die bei ihm importante Porträts bestellten.

Unter den wenigen Aufgeklärten, die im Widerspruch zum Publikum die neue Kunst der Impressionisten verstanden, befand sich ferner der Verleger Charpentier. Er ließ von Renoir ein erstes Porträt seiner Frau malen, das in die Ausstellung rue le Péletier 1877 geschickt wurde. Dieses Bild erklärte man für ausgezeichnet in dem kleinen Zirkel, der die Impressionisten zu würdigen wußte. Herr und Frau Charpentier bestellten, durch diesen Erfolg ermutigt, bei Renoir ein größeres Werk: Frau Charpentier sollte lebensgroß, in einem Interieur, mit ihren Kindern gemalt werden. Dies Bild zeigt sie in einem schwarzen Kleide auf einem Sofa sitzend, auf dem Fußboden neben ihr spielen ihre beiden Töchter mit einem großen Hunde. Das ganze Ensemble ist farbig, der Hintergrund, der Teppich auf dem Parkett, die farbigen Kleider der Mutter und der Kinder, das schwarz und weiße Fell des großen Hundes bilden eine Harmonie reiner Farben, wundervoll

A. Renoir, Blumen.

in den Valeurs, in einer harmonischen, dabei absolut richtigen Farbenskala.

Als dieses Meisterwerk fertig war, stand man vor der Frage, ob man es im Salon ausstellen sollte, wo es von der Elite von Paris und vom großen Publikum gesehen würde. Aber beim Salon einzureichen und Aufnahme nach allen erlittenen Zurückweisungen zu fordern bei dem Rufe als entgleister Künstler, den Renoir bei den Ausstellungen der Impressionisten erlangt hatte, widerstand ihm. Glücklicherweise fand er Unterstützung. Frau Charpentier, deren Salon damals der Sammelpunkt des ganzen künstlerischen und literarischen Paris war, und die daher großen Einfluß hatte, trat energisch für ihn ein. Zugleich mit dem Porträt von Frau Charpentier mit ihren Kindern reichte Renoir auch bei der Jury ein lebensgroßes Porträt in ganzer Figur von Mlle. Jeanne Samary ein, die als Sozietärin der Comédie Française ein Liebling des Publikums war. Es war unmöglich, die Porträts von so bekannten Damen wie Frau Charpentier und Frl. Samary zu refüsieren, besonders nach den wiederholten Schritten, die Frau Charpentier selbst sowie ihre Bundesgenossen bei der Jury unternommen hatten. Die beiden Porträts wurden also angenommen und sogar sehr gut gehängt. Renoir, der in den Salons von 1872 und 1873 refüsierte, und auf den Impressionistenausstellungen verlachte und verhöhnte Maler, zog unter solch glücklichen Auspizien in den Salon von 1879 ein.

Im selben Jahre wurde er von Herrn und Frau Bérard beauftragt, ein Porträt zu malen. Herr und Frau Bérard, die reiche Leute der guten Gesellschaft waren, machten keineswegs Anspruch darauf, große Kenner zu sein — zum Glück für Renoir, denn sonst hätten sie in ihm wohl nur einen verunglückten Künstler gesehen, wie die meisten anderen Leute von Welt — sie hatten keinerlei Meinung über Wert oder Unwert des Impressionismus. Herr Deudon, einer ihrer Freunde, hatte „Die Tänzerin" von Renoir

gekauft. Er hatte es ihnen als ein sehr reizvolles Werk gepriesen und sie dringend gebeten, bei dem Künstler das Porträt einer ihrer Töchter zu bestellen. Die Bérards hatten auch wirklich Gefallen an der „Tänzerin" gefunden und entschlossen sich jetzt nach einem bei einem so verrufenen Künstler begreiflichen Zaudern, ihn mit dem Porträt ihrer ältesten Tochter Martha zu beauftragen. Renoir begnügte sich mit einer einfachen Pose, mit einem gemäßigten Kolorit, um keinen Anstoß zu erregen. Er malte das junge Mädchen stehend, auf neutralem Hintergrund, die Hände verschränkt, in einem kurzen schwarzen Kleide, mit blauem Gürtel und Kragen und Manschetten aus Spitzen. Dies Porträt war sehr gelungen, und die Bérards waren entzückt von der Grazie, die ihre Tochter auf dem Bilde hatte. Gleichzeitig hatten sie die gute Laune und den klaren Verstand des Malers schätzen gelernt. Er wurde ihr Freund, sie luden ihn als Gast in ihr Haus in der Stadt und auf dem Lande und gaben ihm eine ganze Anzahl Porträts zu malen; Renoir, der mit einem sehr gemäßigten Bilde angefangen und zwei oder drei in derselben Weise gemalt hatte, erlaubte sich nun, nachdem er im Hause festen Fuß gefaßt hatte, Arrangements ganz nach seinem Belieben und die höchste Kühnheit des Kolorits. Er malte mit der Zeit zehn Porträts. Man weiß, wie schlecht Porträts von so manchen berühmten Malern ausfallen, und schon der Gedanke, zehn davon an einem Ort sehen zu müssen, kann unerträglich sein. Aber Renoirs Bilder machten das Innere der Bérardschen Wohnung ganz entzückend.

Ein Kopf von Frau Bérard zeigt ein reizendes Lächeln voller Güte und Distinktion, in dem Kopfe der kleinsten Tochter Lucie sind die zerzausten Haare und der scheue Blick der Kindheit glücklich getroffen. Er malte die junge Marguerite im Freien, am Strand von Berneval in ganzer Figur im Badekostüm, in der herrlichen ihm eigenen violetten Tönung. Dieselben Töne hat er als Hintergrund für ein Bild des Sohnes Paul in einem blauen

A. Renoir, In der Laube.

Anzug benutzt. Er hat all diese Kinderköpfe auf einem Bilde vereinigt, einige doppelt und hat daraus ein sehr helles, lebensvolles Ensemble geschaffen. Als Krönung des Ganzen vereinigte er auf einer großen Leinwand in Wargemont die drei Fräulein Bérard, Martha, Margarete und Lucie. Sie sind ganz ohne Schatten, im vollen, grellen Licht hingesetzt. Die Älteste, im Profil, näht, auf einem Stuhle sitzend, in einem hellgranatroten Kleide, die beiden anderen in beigefarbenen Kleidern, die eine stehend, die andere auf einem Sofa zurückgelehnt, mit einem offenen Buche vor sich. Dieses Werk ist in einer von ihm niemals übertroffenen kühnen Farbenskala gehalten und ist an Importanz und Vollendung neben das Porträt der Frau Charpentier und ihrer Töchter zu stellen.

Nachdem Renoir vom Salon angenommen war, stellte er nach 1879 regelmäßig während einiger Jahre aus. 1880 schickte er „Die Muschelfischerinnen" und „Ein schlafendes junges Mädchen" Die „Muschelfischerinnen", die Hauptfigur stehend, einen Tragkorb auf dem Rücken, ist am Strand von Berneval, einem Seebad nahe bei Dieppe, neben Wargemont, dem Besitz der Bérards gemalt worden, wo Renoir öfters wohnte. Er malte sowohl in Berneval wie in Wargemont zahlreiche Bilder; 1881 hatte er zwei Frauenporträts im Salon, 1882 und 1883 je eines. Dadurch vernachlässigte er zeitweilig seine Freunde, die Impressionisten, auf deren Ausstellungen 1879—1881 er fehlte. Aber er schloß sich ihnen wieder in der Ausstellung 1882 an, indem er nach der rue St. Honoré Nr. 251, in den Salon des Panorama Reichshofen, wo jetzt der Nouveau-Cirque ist, nicht weniger als fünfundzwanzig Bilder schickte. Mehrere davon, in Bougival und in Chatou gemalt, hatten den Rudersport zum Gegenstande. Damals 1880—1882, als das Zweirad noch unbekannt war, war das Rudern der beliebteste Sport der jungen Pariser. Das gab den Ufern der Seine bei Paris ein Leben, wie man es jetzt nicht mehr

dort findet. Das bedeutendste dieser Bilder, bekannt unter dem Titel „Les Canotiers", zählt im Lebenswerk Renoirs zu einem der wichtigsten durch seine Größe und den kühnen Schwung seiner Freilichtmalerei. Die Ruderer sitzen nach dem Frühstück um einen Tisch in einem Zelt, die Seine mit ihren waldigen Ufern, alles im Sonnenschein glänzend, gibt dem Bilde einen leuchtenden Hintergrund und erhöht seinen Farbenglanz.

Im Jahre 1883 hatte Durand-Ruel zeitweise die erste Etage des Hauses Boulevard de la Madeleine Nr. 9 gemietet. Von März bis Juni machte er darin Ausstellungen, von denen jede ausschließlich einem Impressionisten gewidmet war. Renoir konnte vom 1. bis 25. April eine Kollektivausstellung von 70 Bildern bringen, worunter sich teils ältere schon gezeigte, teils neuere, die zum ersten Male erschienen, befanden. Zwei besonders gelungene Bilder: „Tanzende Paare in Bougival" und „Tanzende Paare in Paris", zeigen den Walzer in zwei verschiedenen Arten. In Bougival tanzt ein Bootfahrer im blauen Ruderanzug mit einer Schönen im ländlichen Kleid, in Paris ist der Tänzer im Frack und weißer Krawatte und die Dame in Abendtoilette.

Auf den Ausstellungen von 1882 und 1883 rue St. Honoré und Boulevard de la Madeleine hatte Renoir Ansichten von Venedig, Neapel und aus Algier gebracht, außerdem Bilder: „Sitzende Frau aus Algier"; „Negerin aus Algier". Jetzt handelt es sich nicht mehr, wie bei der „Frau aus Algier" im Salon von 1870, um Pariser Phantasietypen, sondern um wirkliche Frauen aus Algier, die an Ort und Stelle gemalt waren. Renoir hatte viele Bilder von einer Reise aus Italien und Algier mitgebracht. Im Winter 1881—1882 hatte er Venedig besucht, wo er malte; ebenso Rom, Neapel und Palermo. Auf der Rückreise, im Winter, erkältete er sich in Marseille und der Arzt verbot ihm, nach Paris zurückzukehren, und so verbrachte er den Frühling in Algier. Er malte dort Bilder, in denen der südliche Reiz des Himmels, des Meeres

A. Renoir, Vor dem Bade.

und der Vegetation, alles von der glühenden Sonne Afrikas bestrahlt, zum stärksten Ausdruck kommt.

In der Ausstellung des Boulevard de la Madeleine figurierte auch ein Porträt von Richard Wagner, das unter ziemlich merkwürdigen Umständen entstanden ist. Renoir hörte bei seiner Ankunft in Neapel, daß Wagner den Winter in Palermo verbrächte. Er war von Anfang an ein begeisterter Anhänger der Musik von Wagner. Er reiste nach Palermo in der Absicht, Sizilien kennen zu lernen, hauptsächlich aber, um Wagner zu malen, mit Empfehlungsschreiben versehen, die er aber verlor und nicht wieder auftreiben konnte. In dieser Verlegenheit wandte er sich an M. de Joukowsky, einen leidenschaftlichen Verehrer Wagners, der ihm überallhin folgte und daher auch mit in Palermo war. Renoir wurde von Herrn von Joukowsky bei Wagner eingeführt und erzählte ihm, wie er zuerst seine Musik in Paris in einem Kreise Gleichgesinnter gehört hätte, und nannte ihm die Namen seiner ersten Bewunderer. Wagner wurde nun sehr herzlich. Er bewilligte Renoir eine Sitzung mit der Bemerkung, daß er dies noch für keinen Maler getan hätte, und bis dahin nur Photographen gesessen hätte. Renoir weiß nicht, ob er wirklich der einzige war, dem Wagner diese Gunst erwiesen hat, jedenfalls hat er es ihm gesagt. — Wagner saß ihm eine reichliche halbe Stunde und Renoir schuf in dieser kurzen Zeit einen höchst charaktervollen Kopf, der ähnlich sein muß. Nach einer halben Stunde wurde Wagner müde und dunkelrot. Renoir empfahl sich daher, denn der Zweck der Reise war erfüllt, er brachte das Porträt mit, um dessentwegen er gekommen war.

Renoir, der seit 1883 nicht mehr im Salon ausgestellt hatte, beschickte ihn ausnahmsweise wieder 1890 und zwar zum letzten Male. Ein großes, sehr farbiges und leuchtendes Bild zeigte die drei Töchter von Catulle Mendès. Die älteste sitzt am Klavier, die jüngere steht neben ihr, eine Violine unter dem Arm, den Bogen

in der Hand, und die jüngste stützt sich mit beiden Händen auf das Klavier.

* * *

Der Maler Caillebotte starb noch jung, im Jahre 1894, er machte Renoir, mit dem er eng befreundet war, zu seinem Testamentsvollstrecker. Renoir hatte deswegen mit dem Staate endlose Verhandlungen. Caillebotte hatte im Jahre 1876 an der zweiten Impressionistenausstellung teilgenommen. Er hatte seine „Parketthobler" ausgestellt, die im Atelier in sehr gemäßigten Farben gemalt waren und daher nicht die durch die Freilichtmalerei bedingte, den Impressionisten eigene helle Farbenskala zeigten. Nach diesem Debut schloß Caillebotte sich definitiv den Impressionisten an und fing nun auch an, im Freien direkt nach der Natur zu malen. Aber er fand keine besonders neue Note in der Entwicklung der hellen Farbenskala, sondern inspirierte sich hauptsächlich an Claude Monets Malweise. Als er sich der Impressionistengruppe anschloß, war der erste Kampf schon vorüber, die Formel der neuen Kunst war bereits aufgestellt, und wenn seine Werke auch würdig sind, inmitten der anderen zu hängen, so können sie dabei doch nur immer einen zweiten Platz einnehmen.
Caillebotte war reich. Er hatte sich eine hervorragende Sammlung von Bildern von Manet, Degas, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir und Cézanne angelegt, die er testamentarisch dem Staate vermachte, um sie dem Musée de Luxembourg einzuverleiben. Einige Jahre vorher hatte es solche Wut erregt, als dem Museum die „Olympia" von Manet als Geschenk angeboten wurde; es war also zu befürchten, daß die nun hinzukommende Hinterlassenschaft so vieler Werke von Manet und den Impressionisten auf großen Widerstand stoßen konnte, und man womöglich eine Abweisung riskierte. Renoir, im Einverständnis mit den Erben, mußte nun lange und vorsichtig mit den Vertretern des

A. Renoir, Paſtell.

Staates konferieren, um die Annahme des Vermächtnisses durchzusetzen.

Wirklich bildete sich in gewissen künstlerischen Kreisen eine sehr starke Opposition gegen die Aufnahme einer ganzen Sammlung von Impressionisten ins Luxembourg. Aber sie wagten nicht auf geradem Wege das Legat zurückzuweisen, sondern benutzten allerhand Schliche, um ihr Ziel zu erreichen. Erst bemühten sie sich zu verhindern, daß die Bedingungen des großmütigen Gebers erfüllt wurden; als ihnen dieses mißlang, versuchten sie durchzusetzen, daß man wenigstens nur einen möglichst kleinen Teil der Sammlung annahm. Der Testator aber hatte verlangt, daß alle Bilder ohne Ausnahme ins Luxembourg kämen, und hatte sich dabei garnicht um die engen Raumverhältnisse des Museums gekümmert. Wegen Platzmangels erklärte nun die Administration der Schönen Künste, daß sie nur die Sammlung annehmen würde, wenn es ihr freistände, die besten Bilder entsprechend dem verfügbaren Raum auszuwählen. Die übrigen sollten dann in die Schlösser von Compiègne und Fontainebleau geschickt werden. Renoir und die Erben wiesen diesen Vorschlag zurück, denn sie fürchteten, daß, wenn sie dem Staate volle Freiheit ließen, sehr wenige Bilder ins Luxembourg kämen und die meisten nach Compiègne und Fontainebleau in die Einsamkeit wandern würden, was gerade der Schenker vermeiden wollte.

Nach allerhand Hin- und Herreden entschlossen sich Renoir und die Erben zu einem Kompromiß. Der Staat sollte die Wahl treffen, aber sich verpflichten, 1. die gewählten Bilder ins Luxembourg zu bringen, und 2. Werke von allen in der Sammlung vertretenen Künstlern zu berücksichtigen. Das war ein Ausweg, wenigstens im Geiste den Willen des Schenkers zu ehren, denn es hatte ihm vor allem daran gelegen, durch die Schenkung alle seine Freunde ohne Ausnahme in das Luxembourg zu bringen. Aber gerade dagegen sträubten sich die Vertreter des Staates

energisch, und zwar hauptsächlich wegen Cézanne, der wahrhaftes Entsetzen erregte, so daß, sogar wenn man sich entschlösse, alle anderen Bilder aufzunehmen, man auf alle Fälle die seinen ausschließen wollte. Aber Renoir und die Erben waren unbeugsam, und der Staat mußte in diesem Punkte nachgeben und Cézannes Bilder mit den anderen zugleich aufnehmen. Nach Übereinkunft wählte man nun fürs Luxembourg: zwei Manets von dreien, acht Claude Monets von sechzehn, sechs Sisleys von neun, sieben Pissarros von achtzehn, alle Degas (sieben an der Zahl) in kleinem Format, zwei Cézannes von vieren. Renoir war in der Sammlung mit acht Bildern vertreten, man wählte sechs davon; darunter waren mehrere seiner besten Bilder, „der Ball auf Montmartre" und die „Schaukel", die auf der Ausstellung 1877 rue le Péletier durch die überraschende Farbenwirkung der violetten Schatten in freier Luft Aufsehen erregt hatten. Renoir hatte mit voller Hingebung dafür gewirkt, die letzten Wünsche seines Freundes Caillebotte zu erfüllen. Das Luxembourg-Museum öffnete seine Pforten den Impressionisten, ein ungeahnter Triumph für Künstler, die so vom Publikum verachtet und von den offiziellen Kreisen beschimpft worden waren. Indem Renoir so für seine Freunde eintrat, erwuchs ihm selbst der schönste Erfolg, denn er selbst war nun im Museum mit charakteristischen und persönlichen Bildern vertreten.

Renoir war hauptsächlich Figurenmaler, da er aber, wie alle Impressionisten, im Freien arbeitete, hat er auch die Landschaftsmalerei gepflegt. Seine Landschaften sind in einer sehr farbigen und leuchtenden Skala gemalt und machen einen dekorativen Eindruck in des Wortes bester Bedeutung; die Natur zeigt sich darin festtäglich geschmückt.

Jederzeit malte er nackte Körper von großem Reiz, in geschmeidigen Konturen, in denen sich seine ganze Persönlichkeit offenbarte. Eine Zeitlang, in der Mitte seiner Laufbahn, suchte er die Form

A. Renoir, Junges Mädchen.

seiner Akte bestimmter, ihre Umrisse fester zu machen. Damals ließ er sich von Ingres beeinflussen, oder vielmehr, da Ingres schon weit zurückliegt, von Degas, der noch heut der Bestimmtheit des traditionellen Aktes besonders treu geblieben ist.

Aber dieses Suchen nach der bestimmten und strengen Linie im nackten Körper erschien bei Renoir nur ganz vorübergehend. Er kehrte schnell zur geschmeidigen, üppigen, verschwimmenden Form zurück, die seiner Empfindung und Ausdrucksweise natürlich ist, um sie nicht mehr zu verlassen.

Wenn man Renoirs gesamtes Lebenswerk überblickt, erkennt man, daß er hauptsächlich der Maler der Frau gewesen ist, der Pariserin; ein sehr origineller weiblicher Typus, der von Anfang an erscheint, beherrscht seine Bilder bis zum Schluß. Es ist die junge Pariserin, von der Bourgeoise zur Arbeiterin, von der Midinette bis zur Besucherin der Montmartrebälle, ein schlankes, blühendes, lachendes, harmloses, nett gekleidetes Persönchen. Dieser Pariserin der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat Renoir eine Grazie und einen Zauber gegeben, der an jenen Liebreiz gemahnt, den die Maler des achtzehnten Jahrhunderts einer ganz anderen Welt und einer anderen Klasse von Frauen verliehen haben.

* * *

Renoir ist verheiratet und hat drei Kinder. Sein ältester Sohn, Pierre, absolvierte die vorgeschriebenen Studien am Konservatorium und ging zum Theater, wo er sich eine ausgezeichnete Stellung unter den Pariser Schauspielern errang.

Mit den Jahren wurde Renoirs Kunst von der ganzen Welt anerkannt und trug ihm die verdiente Belohnung ein.

Er gelangte denn auch zunächst zu Wohlstand und schließlich, wie man wohl sagen kann, zu Reichtum. Beim Herannahen des Alters wurde er von Rheumatismus befallen, der ihm das Gehen und die Tätigkeit erschwerte und ihn zwang, Paris im Winter zu

verlassen. Da ließ er sich in Cannes, in der Nähe von Nizza, nieder, wo er ein Landgut erwarb. Er baute sich dort ein Haus und genießt in Beschaulichkeit das Vergnügen, seine Orangenbäume blühen und seine Oliven reifen zu sehen.

Der Eintritt des Alters und seiner Gebrechen hemmten ihn keineswegs. Er fuhr rüstig fort zu malen. So ging er 1910 nach München und malte während seines dortigen Aufenthalts ein Porträt von Frau Thurneyssen mit ihrem Sohn. 1912 in Cannes malte er ein großes Porträt von Frau de Galéa, eine Frau, die in einem blendenden Kleid auf einem Sofa ruht, mit einem Wandteppich in lebhaften Farben als Hintergrund. Dieses bedeutende Alterswerk kann man den besten Werken seiner Jugend und seiner Reife, dem Porträt von Fr. Charpentier mit ihren Töchtern, jetzt im Metropolitan-Museum in New York, und dem Porträt der Fräulein Bérard, in der Berliner Nationalgalerie, zur Seite stellen.

Seitdem Renoir in Cannes, am Mittelländischen Meer, ansässig ist, wo das milde Klima ihm im Freien zu arbeiten gestattet, gewann die Landschaft, die er stets in gewissem Maße gepflegt, eine immer zunehmende Bedeutung in seiner Produktion. Seine Landschaften, die unter neuen Verhältnissen entstanden, weisen Züge auf, die sie vollkommen von den früheren Werken dieser Art unterscheiden.

Er brachte besonders die Ölbäume hinein, die ihm sein Garten und die benachbarten Ländereien darboten, und es gelang ihm bei aller Naturtreue, ihnen einen Charakter zu geben, der edle und würdevolle Bäume aus ihnen macht.

Als man vor ihm im Freundeskreis eben die Bemerkung machte, daß diese südlichen Landschaften mit ihren Ölbäumen wohl einen Studienaufenthalt lohnten, da sie einen ganz anderen Charakter hätten als die des Nordens, was alle Maler, so viel ihrer aus dem Norden kämen, um im Süden zu arbeiten, auszudrücken

A. Renoir, Paſtell.

verfehlten, hörte ich ihn sagen: Ja, der Süden, um den zu malen, genügt es nicht, daß man einfach hingeht, man muß ihn auch auffassen können. Und ich habe viel Zeit und Fleiß gebraucht, um die Ölbäume gut zu erfassen und mit ihrem richtigen Ausdruck wiederzugeben. Dieser Betrachtung eines Künstlers, der zu großem Ruhme gelangt und im vollen Besitz seiner Fähigkeiten erklärt, daß es ihm nur durch anhaltende Arbeit und ausdauerndes Studium möglich sei, eine neue Erscheinung oder eine unbekannte Form, in der sich die Natur zeigt, zu erfassen, erinnere ich mich mit Vergnügen und empfehle sie unseren jungen Künstlern an.
Es ist nicht genug zu bewundern, wie Renoir trotz seines Alters fortfährt, zu arbeiten und zu schaffen, ohne daß eine Spur des Nachlassens zutage tritt, und sein ungeheuer zu nennendes Lebenswerk durch neue und unaufhörlich ihren Charakter erneuernde Formen bereichert.

Berthe Morisot

Berthe Marie Pauline Morisot wurde am 14. Januar 1841 in Bourges geboren. Sie gehörte einer Familie an, die sich von jeher mit der Kunst beschäftigt hatte. Ihr Großvater war ein berühmter Architekt gewesen. Ihr Vater Tiburce Morisot hatte infolge seiner künstlerischen Neigungen auf der Ecole des Beaux-Arts studiert und hatte Italien, Sizilien und Griechenland bereist. Dann wechselte er plötzlich seinen Beruf und ging zur Verwaltung über. Zuerst wurde er Unterpräfekt in verschiedenen Kreisen, später von 1840 bis 1848 Präfekt des Départements Cher. Während seines Aufenthaltes als Präfekt in Bourges kam seine dritte Tochter Berthe zur Welt. Berthe und Edma, an Jahren ziemlich gleich, zeigten beide auffallendes Talent für die Malerei. Ihr Vater, der sich mit Vergnügen an die Lieblingsbeschäftigung seiner Jugendzeit erinnerte, pflegte diese Begabung bei seinen Kindern. Nachdem er zu Beginn des Kaiserreiches Präfekt von Calvados und Rat bei der Oberrechnungskammer geworden war, siedelte er mit seiner Familie nach Paris über. Dort sorgte er für sachgemäße Entwicklung der Begabung seiner Töchter. Er ließ sie von Guichard unterrichten, der ein ausgezeichneter Lehrer war, ohne selbst viel Erfindungsgabe zu besitzen.

Als die beiden Fräulein Morisot bei ihrem ersten Lehrer eine Zeitlang gelernt hatten, nahm Corot ihr ganzes Interesse in Anspruch. Im Jahre 1862 machten sie seine persönliche Bekanntschaft. Sie gefielen ihm, und er wurde fortan ihr Führer. Da er selbst sehr ungern das Amt eines Lehrers übernahm, schickte er sie zu seinem Freunde Oudinot, der in der Nähe von Pontoise wohnte und ganz in seiner Manier malte. So malten sie hauptsächlich in Auvers Landschaften unter der Aufsicht von Oudinot und stellten zum

Berthe Morisot, Zeichnung.

erstenmal im Jahre 1864 im Salon aus. Außerdem schickten sie Bilder in die Ausstellungen der Salons von 1865, 1866, 1867 und 1868; ihre Bilder sind niemals zurückgewiesen worden.
Im Jahre 1868 gab die ältere, Edma, die Malerei auf und heiratete einen Marineoffizier, Herrn Pontillon, und Berthe allein blieb der Kunst treu. Ich habe Gelegenheit gehabt, einige ihrer Erstlingswerke, die im Jahre 1865 im Salon ausgestellt waren,

zu sehen, es war eine Landschaft und ein Stilleben. Beide sicher und korrekt gemalt, sind für eine Anfängerin aussichtsvoll. Die Malweise der Landschaft erinnert stark an Corot, die Entwicklung ihrer persönlichen Empfindung und ihrer künstlerischen Phantasie stehen zweifellos unter Corots Einfluß. Auf diese Weise erhielt sie eine ebenso gute, wie ernste Ausbildung und wurde eine vollendete Künstlerin. Als reiches Mädchen, das in der Welt eine Rolle spielte, darf man sie nicht mit Damen in ähnlicher Lage nennen, die angeblich Künstlerinnen sind, aber ihre Kunst nur nebenbei und dilettantisch betreiben.

Sobald die beiden Fräulein Morisot sich eine gewisse Technik angeeignet hatten, gingen sie in den Louvre, um Bilder zu kopieren. Damals malte man noch wenig nach der Natur. Die Maler, die selbst diese Methode nicht kannten, leiteten naturgemäß ihre Schüler nicht dazu an, sondern empfahlen ihnen dringend, recht fleißig im Louvre Bilder zu kopieren, um den Geist ihrer großen Vorgänger zu erfassen. Damals arbeiteten viel mehr junge Künstler im Louvre wie heute; im Anfange gingen auch die beiden Fräulein Morisot in Begleitung ihrer Mutter dorthin und kopierten Bilder.

Im Jahre 1861 malte ein junger Künstler, namens Manet, neben ihnen. Sie lernten ihn oberflächlich kennen. Er kopierte ebenfalls Bilder, wie z. B. das Selbstporträt von Tintoretto und die heilige Jungfrau mit dem weißen Kaninchen von Tizian. Damals war Manet ein unbekannter junger Anfänger aus der Schule von Couture. Er wurde erst berühmt nach der Ausstellung des Salon des refusés im Jahre 1863, wo er das bekannte „Frühstück" ausstellte, und im Jahre 1865, als er die „Olympia" in den Salon schickte. Jetzt erinnerten sich die Damen Morisot des jungen Mannes, den sie im Louvre öfter gesehen hatten. Sie besuchten ihn in seinem Atelier und erneuerten die Bekanntschaft. Er war damals schon verheiratet und lebte mit seiner Frau und seiner

Berthe Morisot, Junges Mädchen.

Mutter zusammen. Die alte Frau Manet war Witwe, ihr Mann war Richter gewesen. Sie selbst war eine feingebildete Dame, mit ausgezeichneten Manieren. Die Atelierbekanntschaft führte zu freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Manetschen und Morisotschen Damen, die sich bald auf sämtliche Mitglieder beider Familien ausdehnten.

Um diese Zeit heiratete Edma, die Älteste der beiden Fräulein Morisot, und Berthe mußte allein malen. Sie arbeitete von nun ab im Atelier von Manet gemeinsam mit ihm, unter seinem Einfluß, aber nicht als seine Schülerin. Als sie zu ihm kam, war ihre künstlerische Ausbildung in bezug auf Malregeln und Prinzipien fertig. Was sie von ihm lernen konnte, war die neue Technik und die ihm eigene strahlende Art und Weise, alles wiederzugeben. Ihre außerordentliche künstlerische Begabung befähigte sie dazu, ihre Malweise dieser Manier anzupassen. Von dieser Zeit ab zeigen ihre Bilder helle strahlende Farbentöne, ohne dabei ihre weibliche Eigenart oder ihre Empfindungsweise irgendwie einzubüßen.

Zwischen Manet und Berthe Morisot entstanden nun folgende künstlerische Beziehungen. Manet hatte einen Widerwillen gegen gewerbsmäßige Modelle. Er suchte überall, wo er nur konnte, nach Leuten von ausgesprochenem Charakter, um sie für seine Bilder zu verwerten. Mademoiselle Morisot war für ihn der Typus einer vornehmen Frau, und so benutzte er sie mit Vorliebe als Modell. Er malte sie zum erstenmal im Jahre 1868 in seinem Bilde „der Balkon", welches 1869 im Salon ausgestellt wurde und sich jetzt im Musée du Luxembourg befindet. Sie ist darauf als junge Frau in sitzender Stellung wiedergegeben. Die Ähnlichkeit ist auf diesem Bilde nicht groß. Sie ist sehr frei aufgefaßt, dagegen ist sie auf einem zweiten Bilde aus dem Jahre 1869 außerordentlich gut getroffen; dasselbe wird unter dem Titel „Le repos" im Jahre 1873 im Salon ausgestellt. Dieses Bild

ist ein vollkommenes Porträt, es ist von allen Bildern, die er noch von ihr gemalt hat, das bedeutendste und ausdrucksvollste. Sie ist hier en face wiedergegeben, auf einem Diwan sitzend, die Arme zu beiden Seiten auf Kissen gestützt, mit großen melancholischen Augen, der Typus einer besonderen Frau.

Berthe Morisot war in der Tat eine Frau, die allgemein auffiel, trotzdem sie nicht direkt schön war. Sie hatte weder regelmäßige Züge, noch frische Gesichtsfarbe, aber sie war sehr graziös, von ungemein vornehmer Erscheinung und vollendeter Natürlichkeit. Man empfand unwillkürlich ihr feines Empfindungsvermögen, wenn man sie sah, schlank und ganz Nerven, allen Eindrücken zugänglich. Sie hatte den Organismus einer Künstlerin und war ihrem Beruf mit Leib und Seele ergeben. Was sie schuf, war durchdrungen von Charme und Empfindung. Sie selbst und ihre Werke stimmten völlig überein. Solange Berthe Morisot unter Corots Einfluß stand, hatte sie bei Oudinot gemalt und sich fast ausschließlich der Landschaft gewidmet. Alle Bilder, die sie an die Ausstellungen des Salons schickte, waren Landschaften. Erst seitdem sie in Beziehungen zu dem Figurenmaler Manet getreten war, erweiterte sich das Feld ihrer Kunst, und sie fügte den Landschaften Figurenbilder hinzu. Im Jahre 1870 schickte sie zwei solche Bilder an den Salon, das Porträt der Madame X und eine junge Frau am Fenster. Von dieser Zeit ab enthalten ihre Sendungen an die nächsten Ausstellungen Bilder zweierlei Genres. In den Salon von 1872 und 1873 schickte sie Pastelle, dann wurde sie dem Salon untreu und wendete sich den Impressionisten zu. Bei deren erster Ausstellung am Boulevard des Capucines im Jahre 1874 beteiligte sie sich mit Landschaften und Figurenbildern teils in Öl, teils Pastell. Sie und Pissarro sind die treuesten Aussteller bei den Impressionisten. Das Jahr 1879 ausgenommen, hat sie sich bei allen Veranstaltungen, die letzte vom Jahre 1886 einbegriffen, beteiligt.

Berthe Morisot. Schmetterlingfang.

Zur Ausstellung im Jahre 1880 in der rue des Pyramides schickte sie das jetzt im Musée du Luxembourg befindliche Bild, eine junge Frau auf dem Ball. In diesem Werke offenbart sich deutlich Manets Einfluß, es ist eins ihrer besten Bilder. Zu ihrer früheren Technik, alles präzis zu zeichnen, hatte sie gelernt, die Konturen der zu malenden Dinge mit der Luft zu verschmelzen, was einen ungemeinen Reiz ausübte. Das Zartgefühl, das ihre Werke enthielten, ist echt weiblich. Niemals verfiel sie in Mutwillen oder Frostigkeit, wie so viele andere ihres Geschlechts. Bezüglich ihrer Malweise kann ich nur wiederholen, was ich im Jahre 1878 in einer von mir verfaßten Broschüre über die Impressionisten damals sagte; es stimmt ganz mit meiner heutigen Ansicht überein: „Die Farbentöne der Mademoiselle Morisot sind von unsagbarer Feinheit, Weichheit und haben einen eigenen sammetartigen Glanz. Reflexe von Mattgelb bis zum Aschgrau durchfluten das Weiß, unsichtbar geht das Karmin in einen Pfirsichton über, und das Grün ihrer Blätter ist ein Spiel der Farben. Schließlich erblickt man hier und dort einige leichte Pinselstriche, so duftig und zart, als wolle sie Blumen entblättern."

In hellen Farbentönen malte sie fortan Porträts und Genrebilder, junge Frauen im Negligé oder bei der Toilette. Ferner Landschaften mit Figuren, auf denen man den früheren Corotschen Einfluß bemerkt. Im Jahre 1885 bis 1886 änderte sie ihre Malweise. Ihre Bilder zeigen von nun ab überraschende Farbeneffekte, die ihr früher fremd waren. Sie hält Schritt mit der Impressionistenbewegung, dem Kolorit den größten Wert beizumessen. Sie entwickelte sich mit den anderen gleichzeitig, teilweise aus sich selbst heraus, teilweise durch Claude Monet und Renoir beeinflußt und zwar auf die bereits mehrfach besprochene Art und Weise, daß die Impressionisten immer untereinander im Zusammenhang stehen. Ihre Bilder bieten sehr viel Abwechslung. Hauptsächlich malte sie Ölbilder, die Sujets derselben enthalten meist in Paris gemalte

Figuren, ferner Landschaften aus Pontoise, Compiègne, Fontainebleau, Bougival und Marinebilder aus der Normandie, aus Nizza, aus Jersey und aus England. Außerdem stammen einige Pastelle, Rötelzeichnungen und Zeichnungen mit Buntstiften von ihrer Hand. Eine besondere Begabung besaß sie für das Aquarell. Es entzückt uns geradezu durch Feinheit und Transparenz.

Im Jahre 1874 vermählte sich Berthe Morisot mit Eugène Manet, einem jüngeren Bruder des Künstlers. Sie zeichnete ihre Bilder auch nach ihrer Heirat mit ihrem Mädchennamen, den wir ebenfalls beibehalten. Sie und ihr Gatte waren beide von Hause aus reich und lebten in glänzenden Verhältnissen. Sie bewohnten in der rue Villejust ein Haus, das sie sich nach ihrem eigenen Geschmack hatten bauen lassen. Dasselbe enthielt einen großen Saal, der zur Aufnahme von Bildern bestimmt war. An erster Stelle fanden Manets Bilder hier Aufnahme, dann folgten die Schöpfungen der Hausherrin. Ihr Freundeskreis war klein, aber gewählt, vor allem gehörten die befreundeten Maler Degas, Renoir, Pissarro, Monet, wenn er sich in Paris aufhielt, und der Dichter Stephan Mallarmé dazu. Letzterer betrieb einen wahren Kultus mit Berthe Morisot. Zu seiner Bewunderung der Künstlerin kam der Zauber hinzu, den sie als Frau auf ihn ausübte. Durch ihn wurde ihr später eine große Genugtuung zuteil, denn auf seine Veranlassung wurde eins ihrer Bilder im Musée du Luxembourg aufgenommen.

Berthe Morisot erkannte zu ihrem Bedauern, daß ihre Stellung als Weltdame ihren Ruf als Künstlerin beeinträchtigte. In den Kritiken über die Impressionistenausstellungen wurde ihr Name fast nie erwähnt, man behandelte sie als Dilettantin. Das empfand sie als große Ungerechtigkeit, denn infolge ihrer ersten Studien sowie ihrer Kunstbestrebungen, denen sie sich mit ganzer Seele hingab, konnte sie es mit jedem aufnehmen. Das wußte sie und empfand es als bittere Kränkung, als Dilettantin behandelt zu werden. Durch die Sammlung Caillebotte war eine Anzahl im-

Berthe Morisot, Bildnis von Frau N.

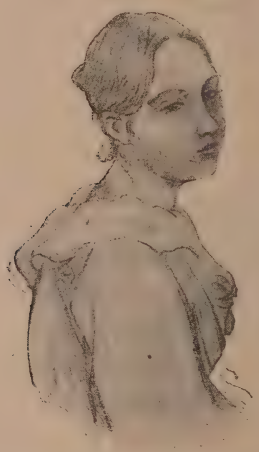
pressionistischer Bilder in das Luxembourg aufgenommen worden, aber ihr Name fehlte. Mallarmé jedoch gelang es, ihr später durch seinen Einfluß die Aufnahme des Bildes „junge Frau auf dem Ball" zu verschaffen.

Dieses Bild wurde zum erstenmal im Jahr 1880 in der Impressionistenausstellung rue des Pyramides gesehen, dort kaufte es de Nittis. Nach dessen Tode erwarb ich es selbst und hing es auf den besten Platz in meiner Wohnung. Sooft Mallarmé zu mir kam, begeisterten wir uns an dem Charme dieses Bildes. Als ich durch äußere Umstände im Jahre 1894 gezwungen war, meine Bilder zu verkaufen, hielt Mallarmé die Gelegenheit für günstig, ein Bild von Berthe Morisot für das Musée du Luxembourg zu erwerben, er wählte dazu das ausgezeichnete Bild „junge Frau auf dem Ball". Er wendete sich an Monsieur Roujon, einen intimen Freund und früheren Schriftsteller, der damals unter seinem Einflusse geschrieben hatte, den jetzigen Directeur des Beaux-Arts, und empfahl ihm dringend den Ankauf des betreffenden Bildes. Aber der kurz vorhergegangene Erwerb der Sammlung Caillebotte für das Musée du Luxembourg hatte bei gewissen einflußreichen Persönlichkeiten solchen Anstoß erregt, daß der abermalige Ankauf eines impressionistischen Bildes gefährlich erschien.

Mr. Roujon wollte die äußere Form wahren und suchte sich die Meinung maßgebender Persönlichkeiten zu sichern. Er besuchte mich mit Mr. Bénédite, dem Kustoden des Luxembourg und mit Mr. Benoit, dem Kustoden des Louvre. Das Bild entzückte sie und sie beschlossen es zu erwerben. Da es sich um das Werk einer vornehmen Frau handelte, deren Talent man Ehre antun wollte, ging Mr. Roujon außerordentlich rücksichtsvoll vor. Er wünschte, daß der Preis des Bildes vorher festgesetzt würde, denn es wäre doch möglich, das Bild würde auf der Auktion nicht hoch genug getrieben, was auf das Bild, wie auf die Künstlerin selbst ein ungünstiges Licht werfen könnte. Er limitierte es mit 4500 Francs,

was für damalige Begriffe ein außerordentlich hoher Preis war. Das Bild wurde tatsächlich auf der Auktion für diesen Preis gekauft und dem Musée du Luxembourg einverleibt. Für Berthe Morisot war der Ankauf dieses Bildes eine große Genugtuung. An und für sich war es nichts Außergewöhnliches, aber für sie bedeutete es endlich die Anerkennung ihrer Verdienste. Jetzt, wo ihr Name im Musée du Luxembourg vertreten war, konnte man sie unmöglich mehr als Dilettantin betrachten.

Im Jahre 1892 wurde Berthe Morisot Witwe und blieb mit ihrer Tochter allein zurück. Ihre zarte Konstitution war geschwächt und sie starb am 2. März 1895.



Berthe Morisot, Zeichnung.

Cézanne

Paul Cézanne wurde in Aix in der Provence am 19. Januar 1839 geboren. Er war der Sohn eines reichen Bankiers, der außerhalb der Stadt ein Haus mit großem Garten bewohnte. Im Jahre 1853 trat er in das Collège von Aix ein, wo er Emil Zola kennen lernte, dessen Vater, ein Ingenieur, dort einen Kanal baute. Sie wurden eng befreundet. Als Baccalaureus verließ er mit neunzehn Jahren die Anstalt. 1860–1861 hörte er Jurisprudenz und inskribierte sich bei verschiedenen Vorlesungen, bestand auch erfolgreich das erste Examen, aber das Rechtsstudium widerte ihn an, und er gab es auf.

Der Dämon der Kunst hatte von ihm Besitz ergriffen, und er entdeckte in ihr seinen wahren Beruf. Schon früh hatte er leidenschaftlich gern gezeichnet, und er gab nun das Rechtsstudium mit der Absicht auf, sich ganz der Malerei zu widmen. Im Jahre 1862 kommt er, von seinem Vater begleitet, zum ersten Male nach Paris. Er besucht die Akademie Suisse, fällt aber dann bei der Konkurrenz für den Eintritt in die Ecole des Beaux-Arts durch. Nach diesem Mißerfolg kehrt er nach Aix zurück und tritt in das Bankgeschäft seines Vaters. Natürlich wird ihm dieses Leben sogleich unerträglich, und da der Künstlerberuf ihn immer stärker lockt, erwirkt er die väterliche Zustimmung, nach Paris zurückzukehren, um sich von nun an, im Jahre 1863, ganz der Malerei zu widmen. Er trifft dort mit Zola zusammen, die früheren Beziehungen werden aufs neue geknüpft und sie führen gemeinsame Wirtschaft. Sein Vater bewilligt ihm monatlich hundertfünfzig Francs, die bald auf dreihundert steigen und ihm regelmäßig ausgezahlt werden.

Er geht an die Arbeit und besucht die Academie Suisse am Quai

P. Cézanne, Aquarellstudie.

des Orfèvres; dort macht er die Bekanntschaft von Pissarro und Guillaumin. Er setzte alles daran, das Handwerk gründlich zu erlernen, behält aber zielbewußt seine eigenen Ideen im Auge. Nach der ersten Lehrzeit mietet er sich ein Atelier in der Rue Beautreillis und versucht sich in eignen, individuellen Arbeiten; aber es dauert noch einige Zeit, bis er seine ganze Originalität entwickelt.

Wie bei allen jungen Leuten mit offenem Geist wirkt der Einfluß von Delacroix und Courbet auch auf ihn. Die Romantik und die Farben Delacroix' locken ihn zuerst verführerisch, und aus seinen Anfängen kennt man einige Kompositionen von reinster romantischer Schule; ein besonders wichtiges Werk ist darunter, „Die Entführung", das im März 1903 bei dem Verkauf Zola figurierte. Jedoch ist die Epoche Delacroix nur vorübergehend, und es folgt der viel tiefere und dauerndere Einfluß Courbets. Er lernt Courbet persönlich kennen und tritt in nähere Beziehungen zu ihm. Der Realismus dieses Künstlers war seiner Natur viel verwandter, und zahlreiche Werke sind daher unter seinem Einfluß entstanden.

Als Zola im Jahre 1866 von Herrn Villemessant den Auftrag erhielt, im Evénement Artikel über den Salon zu schreiben, hatte er Manet enthusiastisch gelobt und dadurch einen ungeheuren Skandal hervorgernfen. Er mußte infolgedessen den Evénement verlassen und seine Berichte über den Salon abbrechen. Als Streiter Manets wurde er auch sein intimer Freund, und Cézanne, der mit Zola eng liiert war, fühlte sich sogleich von Manet und dessen Kunst hingerissen. Von diesem Augenblick an arbeitete er nicht mehr in der Farbenskala Courbets, sondern ging zu Manets Anschauungen über. Sein Streben ging nun darauf hin, das koloristische System zu entwickeln, und damit trat er in die Phase seiner vollen Originalität.

Man muß Wert darauf legen, zu erklären, daß die Einflüsse, die

nach und nach auf Cézanne wirkten, sich nicht auf sehr abweichende und scharfe Art und Weise kennzeichnen. Dazu war er ein viel zu fester Künstler, der gleich einen ganz bestimmten Weg eingeschlagen hatte; sowohl die Wahl seiner Sujets, wie die Grenzen, die er sich gesetzt hat, waren von Anfang an bestimmt. Mit Ausnahme der wenigen romantischen Kompositionen, die er im Anfang im Geiste Delacroix' malte, hatten nur die Erscheinungen der sichtbaren Welt Reiz für ihn. Er hat nie novellistische Sujets gewählt, literarische Abklatsche waren ihm fremd, den Ausdruck von abstrakten Gefühlen und von Seelenzuständen hat er nie versucht. Zuvörderst hat er nur gemalt, was jeder vor sich sieht: Stilleben, Landschaften, Köpfe oder Porträts und dann, als eine Art Krönung des Ganzen: Kompositionen, aber von der einfachsten Art, in denen einige Personen nebeneinander gestellt sind, ausdrücklich um gemalt zu werden, ohne sich irgendwelchen merklichen Handlungen hinzugeben.

Da also das Terrain, das er bearbeitete, fest umgrenzt war, so handelt es sich, bei den erwähnten Einflüssen, in Wirklichkeit nur um technische Fragen, um Valeurs und Farben, die er seinen Vorgängern verdankt. Eigentlich hat nur sein Kolorit verschiedene Phasen durchgemacht, ehe es sich endgültig befestigte. Und dieses Äußerliche wechselte und modifizierte sich auch nur, bis sich der Künstler definitiv zu der Freilichtmalerei bekannte. Das geschah im Jahre 1873, wo sich Cézanne in Auvers-sur-Oise niederließ. Hier traf er Pissarro und Vignon, die längst im Freien malten. Er folgte ihrem Beispiel und gab die lebhaften Färbungen wieder, die das volle Licht der Landschaft verleiht. Bis dahin hatte er noch nicht außerhalb seines Ateliers gemalt, selbst Bilder wie der „Schmelzende Schnee" aus der Vente Doria waren im Alter gemalt. Als er in Auvers systematisch anfing, Freilicht zu malen, war er 33 Jahre alt, hatte schon lange gearbeitet und war im Vollbesitz seiner Mittel. Und nun erst in direktem Kontakt mit

P. Cézanne, Waldbrücke.

der Natur und den lebhaften Farben der freien Luft konnte er seine ganze Originalität entfalten. Er entwickelte eine ganz persönliche, überraschende und mächtige Farbenskala.

Keinesfalls darf man Cézanne als einen Künstler hinstellen, der voll revolutionärer Ideen steckte und den alten Schulen feindlich gegenüber stand. Niemand bewunderte leidenschaftlicher als er die alten Meister, die er gründlich aus dem Louvre kannte. Seine Individualität schrieb ihm einen bestimmten Weg vor, dem er folgen mußte, ohne abzuweichen oder irgendwelche Konzessionen zu machen. Mit dieser Einschränkung aber wäre ihm nichts lieber gewesen, als dem Publikum zu gefallen und an den offiziellen Ausstellungen teilzunehmen, um alle die daraus entstehenden Vorteile zu genießen. Er hat mehrere Jahre unermüdlich versucht, in den Salons angenommen zu werden. Vor und nach dem Kriege hat er dort Bilder eingereicht, die immer wieder abgewiesen wurden. Und gerade diese Unmöglichkeit, in den Salons auszustellen, trieb ihn hauptsächlich in die Arme der Impressionisten. Gleich bei seiner Ankunft in Paris hatte er Pissarro und Guillaumin kennen gelernt, einige Jahre später Renoir und Claude Monet. Ihnen und noch einigen anderen Künstlern schloß er sich bei der ersten von ihnen organisierten Ausstellung bei Nadar, Boulevard des Capucines, im Jahre 1874 an. Als Hauptbild brachte er „Das Haus des Gehängten", das er in Auvers im Jahre 1873 gemalt hatte. Dieser Name war dadurch entstanden, daß der Besitzer des Hauses darin Selbstmord begangen hatte. Die Leinwand zeigt wohl die charakteristischen Vorzüge des Malers, immerhin kann man aber darin, wie in manchen Bildern aus dieser Epoche, eine Erinnerung an Pissarro finden, unter dessen Augen er zuerst im Freien gemalt hatte. In der Zeit aber zwischen der Ausstellung von 1874 bis zu der von 1877 hat sich Cézanne von jedem Einfluß frei gemacht. Er stellte nun 16 Bilder und Aquarelle aus: Stilleben, Blumen, Landschaften und einen Männerkopf: das

Porträt von Herrn Choquet. Diese Werke zeigen ihn nun endlich in der Fülle seiner Originalität. In der Ausstellung von 1877 in der Rue Le Péletier, als sich die Impressionisten in ihrer ganzen Kühnheit zeigten, entfesselten sie allgemeines Entsetzen und machten auf das Publikum den Eindruck von Ungeheuern und Barbaren. Bei dieser Gelegenheit richtete sich die größte Wut gegen Cézanne, er wurde als ein wahres Ungetüm angesehen. Im Jahre 1877 waren die Erinnerungen an die Kommune noch sehr lebhaft, und daß die Impressionisten damals ziemlich allgemein als „Communards" betrachtet wurden, verdankten sie hauptsächlich Cézanne. Wahrscheinlich wird man nie wieder einen solchen Sturm des Hasses gegen Maler sehen, wie er sich gegen die Impressionisten erhob. Ein ähnliches Phänomen kann sich kaum wiederholen. Die Erfahrung, daß die lauten Beschimpfungen der größten Bewunderung Platz gemacht haben, mahnt die öffentliche Meinung zur Vorsicht. Jedenfalls wird sie als Denkzettel dienen und verhindern, daß eine solche Empörung, wie wir sie mit erlebt haben, je wieder gegen Neuerer und selbständig Schaffende stattfinden kann. Cézanne hätte dann ein einzig dastehendes Beispiel geliefert. Er hat die Ehre, von allen je lebenden Malern der zu sein, über den die Philister am stärksten gebrüllt haben. Seine Originalität hat sich so energisch geäußert, daß sie mehr, als bei einem der andern, von den Formeln der leichten Allerweltskunst abwich. Die Gründe hierfür müssen untersucht werden.

Vor allem verdankte Cézanne seine Eigenart dem Umstande, daß er bei keinem berühmten Maler gearbeitet hatte, um dort die gangbare Mache zu erlernen. Seine Malweise berührte dadurch peinlich und machte einen unsoliden Eindruck. Die Pariser Ateliers haben mit der Zeit eine unbegrenzte Anzahl Künstler herangebildet, die nach so sichern Regeln arbeiten, daß man von ihren Werken sagen kann: sie sind fehlerlos. Hunderte sieht man alljährlich in den Salons, die tadellos Konturen zeichnen und Flächen malen.

P. Cézanne, Herrenbildnis.

Man kann ihren Bildern nichts vorwerfen, man entdeckt keinen Mangel. Nur gleichen diese Leute einander wie ein Ei dem anderen: sie haben dieselbe Mache. Ihre Bilder erwecken nach und nach den Abscheu all derer, die in der Kunst Originalität und Erfindung suchen. Aber mit ihrer Routine und Korrektheit haben sie eine durchgängige Regelmäßigkeit der Zeichnung, eine Anständigkeit in den Formen, die dem Publikum so ins Fleisch und Blut übergegangen ist, daß ihm alles davon Abweichende fehlerhaft, schlecht gezeichnet und schlecht gemalt erscheint. Cézanne hat nun durch seine scharf abweichende Art am heftigsten den gewohnten Geschmack der Banausen beleidigt. Er war durchaus Maler und zeichnete nicht mit genauen Linien und Konturen wie die anderen. Er warf nach einem ganz persönlichen Verfahren Pinselstriche auf die Leinwand, zuerst nebeneinander, nachher übereinander. Man kann sogar in einzelnen Fällen sagen, daß er sein Bild mauerte; aus der Neben- und Übereinanderstellung der farbigen Pinselstriche lösen sich die Flächen, die Konturen und die Modellierung für die, die zu sehen verstehen. Für die meisten blieb aber alles ein einförmiges, verschwommenes Farbengemisch. Da Cézanne Maler im wahren Sinne des Wortes war, suchte er vor allen Dingen die Qualität des Stoffes und die Wucht des Kolorits herauszubringen. Dadurch aber vernachlässigte er die Zeichnung in den Augen derer, die unter Zeichnen nur genaue und bestimmte Linien verstehen. Auch denen, die von einem Bilde historische oder anekdotische Motive verlangen, galten seine Bilder nichts, und seine stellenweise rauhe und furchige Technik, die sogar manchmal die Leinwand frei läßt, erschien dem Publikum, das an sauber und gleichmäßig bedeckte Flächen gewöhnt war, als die Arbeit eines Nichtkönners. Durch das Übereinanderlegen gleicher oder entgegengesetzter Farben, das er anwendete, um eine starke Tiefe zu erzielen, wurde seine Malweise als grob, barbarisch, ja ungeheuerlich angesehen.

Und doch bildet gerade diese hervorragende Eigentümlichkeit den

Hauptwert seiner Werke. Nur ist sie von der Art, daß das Gros des Publikums, die Literaten, ja selbst die Durchschnittsmaler sie zuerst weder verstehen, noch würdigen konnten: es ist die Valeur des auf die Leinwand gebannten Stoffes und die harmonische Macht des Kolorits. Die Bilder Cézannes zeigen eine Farbenskala von großem Nachdruck und eine merkwürdige Helligkeit. Es wird uns eine Kraft übermittelt, die ganz unabhängig vom Sujet ist, so daß sogar ein Stilleben, einige Äpfel und eine Serviette auf einem Tische von ebensolcher Größe sind wie ein Porträt oder ein Seestück. Aber diese Qualität der Malerei, worauf hauptsächlich die Stärke Cézannes beruht, war den Beschauern nicht zugänglich, während das ihnen ungeheuerlich Erscheinende in die Augen sprang; und so waren Lachsalven, Sarkasmen, Beleidigungen, mitleidiges Achselzucken ihrer Ansicht nach das einzige, was seine Werke verdienten. Und dieses ließen sie ihm auch reichlich zuteil werden.

In den Ausstellungen von 1874 und 1877 sah Cézanne alles so absolut gegen sich verschworen, er fühlte sich so unwiderruflich mißverstanden, daß er für lange Zeit darauf verzichtete, sich öffentlich zu zeigen. Er nahm an keiner der folgenden Ausstellungen der Impressionisten teil. Sein Fall ist beachtenswert in der Kunstgeschichte. Hier war ein Mann, der beim Ausstellen seiner Werke dermaßen malträtiert wurde, daß er es vorzog, sie den Augen des Publikums zu entziehen. Aber auf sich selbst angewiesen, malt er zähe und beharrlich weiter wie bisher, obgleich ihn nichts zu der Aussicht berechtigte, daß sich früher oder später einmal die öffentliche Meinung zu seinen Gunsten ändern würde. Also nicht um die Luftschlösser, die anderen vorschweben, arbeitete er, denn Ehre und Ruhm schienen ihm definitiv versagt. Auch nicht um materiellen Gewinn; nach dem Entsetzen, das seine Bilder erregten, konnte er auf Verkäufe nicht rechnen, und fand sich einmal ausnahmsweise ein Käufer, so handelte es sich um minimale Summen.

P. Cézanne, Stilleben.

Übrigens brauchte er ja nicht für das tägliche Brot zu arbeiten, und hatte nicht wie so viele, die die Künstlerlaufbahn ergriffen haben, mit dem Elend zu kämpfen. Er lebte von einer Pension seines Vaters, bis zu dem Tage, der ihn durch Erbschaft zum reichen Manne machte. So malt er weiter aus keinem der gewöhnlichen Motive, sondern weil er dazu berufen ist, er arbeitet zu seiner eigenen Befriedigung, weil er zum Maler geboren ist und weil seine Organisation ihn dazu zwingt. Seine Augen müssen ihm so eigentümliche Sensationen verschafft haben, indem sie die Bilder des Lebens in sich aufnahmen, daß er das Bedürfnis fühlte, sie malend zu fixieren, und bei der Ausführung empfand er wohl die Befriedigung eines gebieterischen Dranges.

Da er nun einzig und allein für sich selbst arbeitete, konnte er ohne jede Rücksicht so malen, wie es erforderlich war, um seine Intentionen ganz auszudrücken. In seiner Technik findet sich daher keine Spur von dem, was man Virtuosentum nennen könnte. Nie gestattet er sich jene leichte Arbeit des Pinsels, die das „Ungefähr" einer Sache ausdrückt; er malte mit der größten Konzentration und hielt bei der Arbeit die Augen fest auf das Modell oder das Motiv gerichtet, damit jeder Pinselstrich richtig saß und genau das auf die Leinwand kam, was er vor Augen hatte. Er trieb die Ehrlichkeit, ganz aufrichtig nachzuschaffen, so weit und hatte einen solchen Abscheu vor dem „Chic", daß, wenn beim Malen Stellen auf der Leinwand leer blieben, er sie nicht nachträglich ausfüllte.

Dies System zwang ihn zu aufreibender Arbeit. Scheinbar ganz einfache Bilder forderten oft enorm viele Sitzungen; denn sein Verfahren gestattete nicht jenes mittelmäßige Gelingen, mit dem sich andere Künstler zufrieden geben. Er ließ, mitten in der Arbeit, viele Leinwände als Skizzen und Entwürfe liegen, sei es, daß der beabsichtigte Effekt nicht erreicht wurde, oder daß äußere Umstände die Beendigung verhinderten. Dafür sprechen aber aus seinen

ganz zur Vollendung gereiften Werken eine überzeugende Kraft, eine Unmittelbarkeit und Stärke des Ausdruckes, wie sie nur bei der gewissenhaftesten und doch in großen Zügen schaffenden Kunst erzeugt wird.

* * *

Cézanne nahm die Verachtung der Menge als Philosoph hin. Niemals kam ihm der Gedanke, nach irgendeiner Richtung hin seine Malweise zu mildern, um dem Geschmack der großen Menge eine Konzession zu machen. Nachdem er einmal jeden Kontakt mit dem Publikum durch seinen Verzicht auf Ausstellungen verloren hatte, malte er ruhig weiter, ohne sich darum zu kümmern, was um ihn her vorging. Seit 1877 hat er an keiner Ausstellung teilgenommen, auch nicht an denen der Impressionisten. Aber es existiert eine Ausnahme: 1882 kam ihm der Wunsch, wieder im Salon zu figurieren: er schickte ein Männerporträt ein. Guillemet, einer seiner Freunde aus der ersten Pariser Studienzeit, war damals Jurymitglied und bewirkte die Annahme. So war der Salon von 1882 der einzige, in dem ein Werk von Cézanne hing.
Zwanzig Jahre verstrichen noch, in denen er verachtet oder wenigstens unbekannt blieb, sowohl beim Publikum, wie bei den Kritikern, Sammlern, Kunsthändlern, kurzum bei allen denen, die Künstlern materielle und ideelle Vorteile verschaffen können. Damals wurde er nur von einer kleinen Gruppe anerkannt; seine Freunde: Pissarro, Claude Monet, Renoir, Guillaumin haben ihn gleich als einen Meister angesehen, und zu ihnen gesellten sich einige wenige Liebhaber, die Bilder von ihm kauften. Der Graf Doria war einer der ersten Sammler, der ihn goutierte. Er besaß eine bedeutende Bildersammlung von Corot und den Meistern der Schule von 1830. Nach 1870 fügte er seiner Sammlung einige Werke der Impressionisten bei, darunter „Das Haus des Gehängten" von

P. Cézanne, Der Berg bei Saint Victoire.

Cézanne. Später tauschte er dieses Bild gegen den „Schmelzenden Schnee" von Herrn Choquet, das beim Verkauf nach seinem Tode im Mai 1899 figurierte.

Mit Herrn Choquet nennen wir einen Mann, der von Anfang an für Cézanne eine hohe Bewunderung empfand. In seiner Jugend hatte er sich in Delacroix verliebt, zu einer Zeit, wo dieser noch allgemein mißachtet wurde, und hatte sich, mit bescheidenen Mitteln, eine Sammlung von dessen Werken zulegen können. Wie zuerst zu Delacroix, so führte ihn nun sein künstlerischer Instinkt den Impressionisten zu. Er bewunderte ganz besonders Cézanne und bekundete seine Anerkennung mit der größten Wärme, hielt sich aber stets dabei in den höflichsten Formen. So gelang es ihm, viele Leute zu überzeugen, die von keinem anderen ein Lob der Impressionisten und speziell Cézannes geduldet hätten. Man traf ihn bei allen Ausstellungen und Auktionen, bei denen die Impressionisten beteiligt waren, er wurde ihr Apostel, wußte seine Bekannten für sie zu interessieren und versuchte auch anderen seine Bewunderung und seine Freude zu suggerieren.

Herr Choquet hatte im Jahre 1873 mit Cézanne Freundschaft geschlossen, der nun in der Stadt und auf dem Lande viel für ihn und bei ihm malte. So entstanden drei oder vier sehr durchgeführte Porträts von Herrn Choquet, die einen wichtigen Teil in Cézannes Produktion bilden: ein Kopf 1877 in der Rue Le Péletier ausgestellt, ein Kniestück, in weißem Anzug gegen einen Hintergrund von grünen Pflanzen sitzend, das in der Normandie 1885 im Freien gemalt war. Im Juli 1899, nach Frau Choquets Tode, die die Sammlung ihres Gatten geerbt hatte, kamen einunddreißig Bilder von Cézanne zum Verkauf. Unter ihnen befand sich „Le Mardi Gras", eines jener Bilder, auf dem die Personen, ein großer Pierrot und ein Harlekin, einfach hingestellt sind, um gemalt zu werden, ohne irgendeine ersichtliche Handlung.

Im Jahre 1870 und später wohnte in der Rue de Navarin ein

Händler mit Malutensilien, der allgemein Vater Tanguy genannt wurde. Die Impressionisten, die bei ihm Farben und Leinwand entnahmen, gaben ihm dafür Bilder zum Verkauf. Obgleich er sie zu minimalen Preisen anbot, wurde er nur wenige los, und sein Laden war damit vollgestopft. Nach der Belagerung von Paris, unter der Kommune, gehörte er, wie so viele andere, zur Nationalgarde, wurde während der Schlacht zwischen den Verbündeten und der Armee von Versailles gefangen genommen, nach Satory geschickt und vor das Kriegsgericht gestellt. Glücklicherweise kamen die untersuchenden Offiziere nicht auf den Gedanken, sich die Bilder in seinem Laden anzusehen, um sie den Richtern zu zeigen; denn in diesem Falle wäre er sicher verurteilt und erschossen worden. Als er freigesprochen war, konnte er sein Geschäft weiterführen. Er war ein einfacher Mann aus dem Volke und sprach stets von Mr. Cézanne und Mr. Pissarro mit der höchsten Verehrung. Er bezeichnete die Impressionisten zusammen stets mit dem pompösen Worte: „die Schule", was aus seinem Munde immer ganz komisch klang. Im Jahre 1879 verließ Cézanne seine Wohnung nahe beim Bahnhof Montparnasse und begab sich nach Aix. Er vertraute seine Bilder dem alten Tanguy an, mit dem ich in Cézannes Wohnung ging, um welche zu kaufen. Sie waren nach der Größe gegen die Wand in Stößen aufgeschichtet, die kleineren zu 40 Frcs., die größeren zu 100 Frcs. Ich wählte mehrere aus dem Haufen.

Cézanne hatte sich im Jahre 1867 verheiratet und 1872 war ihm ein Sohn geboren worden. Er verbrachte sein Leben teils in Paris und dessen Umgebung, teils in seiner Vaterstadt Aix, denn er lebte dauernd im besten Einvernehmen mit seiner Familie. Während vieler Jahre lebte er in den bescheidensten Verhältnissen, von der Pension seines Vaters, denn seine Bilder trugen ihm so gut wie nichts ein. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1886 und seiner Mutter 1897 erbte er mit zwei Schwestern das väterliche

P. Cézanne, Garten mit Teich.

ungefähr 200 Bilder Cézannes für die Summe von 80–90000 Frcs. Um nun die in seinem Besitz befindlichen Bilder zeigen zu können, mietete er ein Geschäftslokal in der Rue Laffitte, nahe am Boulevard. Daß seine Bilder nicht nur gekauft, sondern permanent Kennern und dem Publikum gezeigt wurden, war ein Ereignis, das für Cézanne eine unerhörte Wandlung bedeutete.

Da nun Vollard der Verbreiter Cézanneſcher Kunſt war, wurde ſein Geſchäftslokal der Sammelpunkt jener Künſtler der neuen Generation, welche Bewunderer und Anhänger des Meiſters waren. Eine Elite von Künſtlern bildete ſich um ihn, deren Verehrung ſich am beſten in dem Werke offenbarte, das Maurice Denis im Salon des Champ-de-Mars im Jahre 1901 ausſtellte unter dem Titel: „Ehrung für Cézanne". Ein Bild von Cézanne iſt auf einer Staffelei dargeſtellt und davor ſtehen ehrerbietig die Maler Bonnard, Denis, Redon, Rouſſel, Seruſier, Vuillard uſw., mit ihnen Mellerio und Vollard.

Die Zeit hatte alſo für Cézanne gearbeitet; beim Beginn des zwanzigſten Jahrhunderts verkaufte er ſeine Bilder; auch hatte er die Befriedigung, eines ſeiner Werke auf der Weltausſtellung von 1889 und mehrere auf der von 1900 zu ſehen. Davon abgeſehen aber, blieb er nach wie vor der Menge unbekannt und wurde von den hohen offiziellen Kreiſen mißachtet. Es ſtand nun einmal feſt, daß er nur Abſcheu bei denjenigen hervorrufen konnte, die es für ihre Miſſion halten, die Regeln zu verteidigen und die guten, alten Traditionen zu beſchützen.

Herr von Tſchudi, der Direktor der Nationalgalerie in Berlin, hat im Verein mit Max Liebermann die moderne franzöſiſche Kunſt, die durch Manet und die Impreſſioniſten repräſentiert wird, in Deutſchland eingeführt. Er war tapfer genug, heftigen Angriffen die Stirn zu bieten, um die Kunſtform, die aus Frankreich kam, und deren Verkündiger er war, zu verteidigen. Mit Hilfe von Geldern, die er von reichen, von ihm beeinflußten Perſönlichkeiten

P. Cézanne, Stilleben.

Im Jahre 1902 gab Cézanne, der mit großer Philosophie die allgemeine Verachtung ertragen hatte und sich nun relativ anerkannt sah, zu verstehen, daß er, allerdings ohne irgendwelche Schritte von seiner Seite, gern den Orden annehmen würde, den man ihm verleihen würde, als Anerkennung seines Verdienstes. Herr Octave Mirbeau übernahm es, bei dem Direktor der schönen Künste, Herrn Roujon, darum einzukommen. Mirbeau geht also zu Roujon und beantragt für einen ihm befreundeten Maler die Ehrenlegion; mit großem Vergnügen sagt ihm Roujon die Erfüllung zu, und Mirbeau nennt nun Cézanne. Roujon ist wie vom Donner gerührt. Cézanne dekorieren! Das hieße ja alle ihm anvertrauten Prinzipien und Regeln mit Füßen treten — und er gibt einen kategorischen Refüs, hinzufügend, daß er mit Freuden jeden anderen Impressionisten dekorieren würde, vor allen Dingen Claude Monet, der jedoch die Verleihung ablehnt. Mirbeau ging wütend fort und Cézanne mußte erfahren, daß das Faktum, von Künstlern und Kennern anerkannt zu werden, nicht hinderte, in den Sphären der offiziellen Kunst und der behördlichen Korrektheit weiter als Ungeheuer zu gelten.

Wenn man bei der Betrachtung von Cézanne merkwürdige Faktoren, die aus der Eigentümlichkeit seines Schaffens und seines Lebens resultieren, zu beleuchten hatte, so wird doch die größte Merkwürdigkeit der Kontrast bleiben, welcher zwischen der allgemeinen Beurteilung seines Charakters und zwischen seinem wirklichen Wesen herrschte. Dieser Mann, dessen Kunst dem Publikum eine revolutionäre, anarchistische erschien, dessen Bilder man einem Kaiser glaubte vorenthalten zu müssen, der ein Schrecken für die offiziellen Vertreter der schönen Künste blieb, — war ein reicher, konservativer, katholischer Bürger, dem es nie eingefallen wäre, daß man in ihm einen gefährlichen Insurgenten sehen könnte, der seine ganze Zeit der Arbeit gewidmet hat, und dessen Leben im regelmäßigsten und hochachtbarsten Lauf dahinfloß.

P. Cézanne, Blick durch einen Parkweg.

Cézanne ist am 22. Oktober 1906 in Aix gestorben. Er war seit einiger Zeit zuckerleidend und hätte sich daher sehr schonen müssen; keine Vorsichtsmaßregel aber konnte ihn dazu bringen, seine Arbeitsgewohnheiten zu ändern. Er malte somit, wie bisher, im Freien weiter.

Acht Tage ungefähr vor seinem Tode malte er trotz Regens auf freiem Felde. Er wurde von einer Erkältung und Leberkongestion befallen und mußte aus dem von der Stadt entfernten Ort in einem Wäschewagen nach Haus gefahren werden. Er war ein Frühaufsteher, und am übernächsten Tage nach jenem ernsten Anfall ging er morgens zwischen 6 und 7 zur Stadt hinaus, um im Freien an dem Porträt eines alten Matrosen zu malen. Er zog sich durch die Kühle einen zweiten Anfall zu, mußte wiederum nach Haus gefahren werden und war nun gezwungen, das Bett zu hüten. Die Passion für seine Kunst war so groß, das Bedürfnis, sie auszuüben, so zwingend, daß selbst der eiserne Griff der Krankheit, die ihn dann fortraffte, ihn nicht am öfteren Aufstehen hinderte, um an einer begonnenen Aquarelle weiter zu malen, solange es seine Schwäche zuließ. Er ist in Wahrheit mit dem Pinsel in der Hand aus dem Leben geschieden.

Guillaumin

Paul Cézanne, Bildnis Guillaumins. Radierung.

Armand Guillaumin wurde am 16. Februar 1841 in Paris geboren. Seine Eltern stammten aus Moulins, im Allier. Nach kurzem Aufenthalt in Paris kehrten sie mit ihm, als kleines Kind, in ihre Vaterstadt zurück. Er wurde bis zu seinem 16. Lebensjahre in Moulins erzogen. Dann kam er als Lehrling zu seinem Onkel nach Paris, der ein Wäschemagazin, Aux mille et une nuits genannt, in der Rue de la Chaussée-d'Antin hatte. Das Geschäft interessierte ihn aber nicht im geringsten. Anstatt hinter dem Laden-

tisch zu stehen und auf Kunden zu warten, ging er im Bois de Boulogne spazieren oder sah sich die Galerien des Louvre und des Luxembourg an. Seine künstlerische Neigung wurde in ihm geweckt und nahm ihn ganz und gar gefangen. Wie so oft in solchen Fällen, geriet er mit seiner Umgebung in Konflikt, man hielt ihn für einen Faulpelz und war überzeugt, daß nichts aus ihm werden würde.

Nachdem er sich mit seiner Familie überworfen hatte, ging er fort und nahm eine Stellung bei der Compagnie d'Orléans an. Er zeichnete, so wie er einen Augenblick freie Zeit hatte, besonders am Sonnabend und Sonntag, und beteiligte sich an dem Zeichenkursus der Ecole communale in der Rue des Petits-Carreaux. Hierbei leistete er Außerordentliches. Als Anerkennung dafür erhielt er eine Bronzemedaille. Im Jahre 1864 wurde er in die Académie Suisse, Quai des Orfèvres zugelassen. Dort machte er die Bekanntschaft von Cézanne und Pissarro und schloß ganz besonders mit Cézanne innige Freundschaft.

Er verließ das Bureau der Compagnie d'Orléans, fest entschlossen, sich nur noch der Malerei zu widmen. Um leben zu können, malte er Stores, aber er konnte sich damit nicht den nötigen Unterhalt verdienen, und wiederum in Not geratend, suchte er sich eine Stellung. Ende des Jahres 1868 wurde er Beamter der Pariser Brücken und Chausseen.

Trotz alledem gab er weder das künstlerische Studium noch seine Malerei auf. Da er durch seine Stellung an die Brücken und Chausseen gefesselt war, konnte er nicht beliebig seinen Aufenthalt wählen; so malte er denn Ansichten von Paris, die sich ihm von den Kais aus, in der Stadt selbst, in Charenton, in Clamart oder an den Ufern der Bièvre darboten. Bei den Impressionistenausstellungen, gemeinsam mit Pissarro und Cézanne in den Jahren 1874 und 1877, haben seine Bilder mit zu der Opposition beigetragen, die das Publikum gegen die Gesamtheit richtete. Die

Verachtung, die die anderen hervorriefen, erhöhte er noch, indem er Gegenden malte, in denen man sich nicht gern aufhielt, wie z. B. das schlechtbeleumundete Viertel von Paris, die Weichbildgrenze zwischen Stadt und Land.

Er stellte Bilder mit folgenden Bezeichnungen aus: „Waschhaus in Billancourt", „Straße in Clamart", „Chaussee von Clamart nach Issy". Seitdem haben sich die Ansichten über Ästhetik sehr geändert. Man ist inzwischen zu der Überzeugung gekommen, daß ein Künstler malen kann, was ihm beliebt, und daß der Wert nur davon abhängt, wie er die Dinge sieht und wiedergibt. Berühmte Künstler haben seitdem mit Vorliebe die Motive ihrer Bilder Gegenden entnommen, die man früher für ganz unwürdig hielt, z. B. die Vorstadt, der Weg an den Kais entlang oder die Wälle mit den Bettlern, die dorthin gehören. Die Szenen, die sich dort abspielen, waren, bei künstlerischer Auffassung, ebenso interessant wie alles übrige. Aber zur Zeit Guillaumins hatte man sich von den alten Überlieferungen noch nicht frei gemacht, und man hielt sich systematisch fern von allem, was das Leben für damalige Begriffe an Prosa, Schmutz und Gemeinheit enthielt. Einen Teil der allgemeinen Verachtung, die die Aussteller in den Jahren 1874 und 1877 ernteten, verschuldete er, denn er fügte den Bildern der übrigen Maler Ansichten der Kais aus Billancourt und Straßen aus Clamart hinzu, lauter Dinge, die man nicht sehen wollte.

Außer an der Ausstellung im Jahre 1879 beteiligte er sich an allen Impressionistenausstellungen in den Jahren 1880, 1881, 1882, bis zur letzten im Jahre 1886. Ebenso wie in den Jahren 1874 und 1877 entnahm er die Motive seiner Bilder den Kais und dem schlechten Viertel von Paris. Aber sein Gesichtskreis erweiterte sich, er malte auch Ansichten vom Lande und schickte in die Ausstellung von 1886 mehrere Landschaften, die er in Damiette bei Orsay gemalt hatte. Später versuchte er auch, Figuren und

A. Guillaumin, Beschneite Straße.

Porträts zu malen, und wir finden zwischen seinen Landschaftsbildern auch verschiedene im Freien gemalte Figurenbilder.
Guillaumin nahm das größte Interesse an dem Streben der Impressionisten, ihr System durch Anwendung der hellsten Töne immer mehr zu vervollkommnen. Auf seine ersten Bilder, die dunkel gehalten und mit einförmigem Grün gemalt waren, folgten andere von vibrierendem Ton und von den verschiedensten Färbungen. Er hatte in Pinselführung und Malweise von Claude Monet profitiert und mit Cézannes Farbentönen seine eigene Palette bereichert. Aber auch dieses Annehmen voneinander ist, wie bei allen Impressionisten, nur als gemeinsame Entwicklung zu betrachten. Jeder von ihnen verstand, sich die Art des anderen anzueignen und sie seinem Temperamente anzupassen. Seine breite, kühne und flotte Manier ist durchaus eigenartig.
Guillaumin blieb jahrelang im Dienste der Pariser Brücken und Chausseen, er malte in den Mußestunden und während der Ferien. Er konnte seine Stellung nicht aufgeben, denn er hatte Frau und Kinder zu versorgen. Sein sehnlichster Wunsch, sich ausschließlich der Malerei zu widmen, sollte nicht erfüllt werden, denn der Verkauf seiner Bilder, selbst zu den niedrigsten Preisen, war mit den größten Schwierigkeiten verbunden, und er fürchtete, daß ein nochmaliger Versuch ihm wieder mißlingen würde. So blieb er ruhig in seiner kleinen Beamtenstellung, ohne die geringste Aussicht, sie jemals aufgeben zu können. Plötzlich im Jahre 1891 wurde ihm ein unerwartetes Glück zuteil. Ein in seinem Besitze befindliche Prämienobligation der Bodenkreditbank wurde mit einem Gewinn von 100000 Francs verlost.
Diese Summe hielt er für einen unermeßlichen Reichtum und er verließ sofort den Dienst. Da seine Mittel ihm jetzt das Reisen gestatteten, wollte er seinen Bildern von Paris und Umgegend neue malerische Motive hinzufügen. Zuerst ging er zum Malen nach Saint-Palais-sur-Mer an der Girondemündung, dann besuchte

er wiederholt Agay bei Fréjus am Mittelländischen Meer, schließlich ging er noch in die Auvergne und an die obere Loire. Eine besondere Anziehungskraft übte die Creuse auf ihn aus, er besuchte sie immer wieder und wählte als Mittelpunkt Crozant, welches am Zusammenfluß der Creuse und der Sedelle gelegen ist; die Ruinen des alten feudalen Schlosses, die Crozant überragen, sowie die malerischen, bergigen Ufer der beiden Flüsse bilden das Hauptmotiv seiner Bilder. Im Jahre 1894 suchte er sich ein ganz neues Gebiet. Er ging in die Nähe von Saardam und malte während der Monate Mai und Juni holländische Landschaften mit Mühlen und Kanälen.

Guillaumin beschäftigte sich auch mit der Kupferstichkunst und der Radierung und hat wohl einige 30 Blätter ausgeführt. Verschiedene davon lieferte er einer Zeitschrift „Paris à l'eau-forte", die von Richard Lesclide herausgegeben wurde. Cézanne befand sich gerade zu der Zeit in Auvers, als Guillaumin sich mit Radierungen beschäftigte. Cézanne bekam Lust, sich ebenfalls in dieser Kunst zu versuchen und schuf drei Platten. Die interessanteste davon zeigt ein Porträt Guillaumins. Er sitzt zu ebener Erde, die Arme über der Brust gekreuzt uud die Beine weit von sich gestreckt. Dieses Bildnis hat Cézanne direkt nach der Natur radiert.

Guillaumin malte auch, als er alt wurde, emsig weiter. Die Landschaft von Creuse fesselte ihn mehr und mehr. Dort hat er es verstanden, für sich die Vielfalt der Natur zu entdecken, die sich überall denen offenbart, die sie wirklich kennen und lieben.

Im Jahre 1913

Nachdem ich von dem Widerspruch erzählt habe, den man den Impressionisten entgegensetzte, und von den Widerwärtigkeiten, die man ihnen lange Zeit bereitete, ist es eine Freude, die Gunst festzustellen, die ihnen endlich zuteil wurde, und deren sie sich im Jahre 1913 erfreuen. Es ist keine Übertreibung, wenn ich sage, daß man sie heut gewissermaßen als Klassiker ansieht. Ich gebrauche das Wort in weiterem Sinne, d. h. als geeignet, ausgeglichene Werke zu bezeichnen, in denen die schöpferische Erfindung auf tüchtigem Grunde ruht, in denen das Wirkliche und das Erfundene sich zusammenfügen, um eine befriedigende Vorstellung der Dinge zu geben. In diesem Sinne kann man das Wort klassisch sehr wohl auf die Kunst der Impressionisten anwenden, und sie so mit den für klassisch gehaltenen Kunstformen verknüpfen, die ihr zeitlich vorhergingen und von denen man sie für immer trennen wollte.

Diejenigen täuschen sich, die eine scharfe Trennung zwischen dem, was sie die alte Kunst nennen, und der modernen Kunst machen wollen und erklären, nur die eine mit Ausschließung der anderen zu lieben. Es gibt tatsächlich nicht alte und moderne Kunst, es gibt nur ganz einfach Kunst. Was heut alt ist, war in einem gegebenen Augenblick modern, und was heut modern ist, wird mit der Zeit alt.

Wer behauptet, nur eine der beiden mit Ausschluß der anderen verstehen und lieben zu können, ist tatsächlich weder die eine noch die andere zu lieben fähig. Es ist ein Mensch, der sich eine gewisse Routine geschaffen und einen beschränkten Gesichtskreis hat, dem persönliche Empfindung und unabhängiges Urteil fehlen, denn, um es zu wiederholen, die Kunst ist Eins.

A. Renoir, Damenbildnis.

Ein wahrhaft begabter und aufgeklärter Mensch kann nicht anders als alles genießen, was wirklichen Kunstwert besitzt, bezeichne man es als alt oder benenne man es modern. Er wird in seinem Genießen das Alte und Moderne verbinden und gleicherweise an den verschiedenen Modalitäten und Formen Gefallen finden, die sie ihm darbieten.

Von diesem idealen Standpunkt aus sieht man jetzt, wie die Kunst der Impressionisten sich an die ihr voraufgehenden Formen anschließt, aus denen sie, wie sehr sie auch ihre Originalität entwickelte, in Wirklichkeit hervorging. Man sieht zugleich, wie sie zum Ausgangspunkt für die seit ihrem Auftreten hervorgebrachten Formen dient; die augenblicklich von Künstlern entwickelt werden, die ihrerseits zur Entfaltung gelangen.

So bilden die Impressionisten ein Band zwischen der Vergangenheit, in die sie einzutreten beginnen, und der Gegenwart, von der sie noch nicht ganz geschieden sind, und durch sie stellt sich wieder einmal die Verwandtschaft her, die, wie gesagt, zwischen dem Alten und Modernen bestehen muß, um das große Gebiet der Kunst zu bilden, wo alles, was in den verschiedenen Epochen wahrhaft Erfundenes, Originales und Lebendes hervorgebracht worden, in einer Art höherer Einheit verschmilzt.

Nachtrag

Renoir ist am Mittwoch, den 3. Dezember 1919 in Cagnes gestorben. Seit langer Zeit erschwerte ihm ein rheumatisches Leiden das Gehen und zwang ihn zur Unbeweglichkeit. Auch wurde er von einem Brustleiden befallen, das ihn immer hinfälliger machte. Aus einer schweren Erkältung, die er sich zugezogen hatte, entstand eine Lungenentzündung, dazu kam Herzschwäche, der er erlag.

Druck von W. Drugulin in Leipzig

39.60

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00979 8626